

Spațiu oferit celor morți pentru reîntâlnirea cu cei vii, spațiu dispus să întâmpine fantomele și să-și măsoare puterile în încercarea de a le reprezenta, acesta este teatrul despre care ne vorbește cartea de față.

Pentru a afirma permanența unei viziuni despre teatru ca artă căreia fantoma îi revelează miezul ascuns, Monique Borie și-a propus să parcurgă în analiza sa un traseu jalonat de repere exemplare, de la marile forme teatrale istorice – tragedia greacă, dramaturgia shakespeariană și teatrul japonez no – la marile opere fondatoare ale modernității – Maeterlinck, Strindberg, Ibsen, Pirandello – și la proiectele cele mai radicale ale scenei secolului XX – Craig, Artaud, Genet și Kantor.

Figură prin excelență a prezenței invizibilului în vizibil, fantoma cristalizează imaterialitatea fantomalului și materialitatea statuii ori a manechinului, punând astfel în evidență apartenența corpului actorului, ca de altfel a întregii realități teatrale, la un interstițiu a cărui explorare datorează mult contribuțiilor antropologiei.

Dialog între umbre moderne și modele ale trecutului, cartea se apleacă asupra unui teatru ce stă sub semnul îndoielii. Îndoiala fertilă a unui indeterminabil, a unei indecizii: iluzie sau adevăr? Suspiciune sau încredere? Căci ce altceva este aici fantoma, dacă nu generatoarea unor întrebări neliniștitoare, dar fundamentale pentru definirea esenței teatrului?

Monique Borie, profesoară la Institutul de studii teatrale Paris-III, este autoarea volumelor *Mythe et théâtre: une quête impossible?*, Nizet, 1981, și *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, col. Bibliothèque des idées, 1989 (tradus și în limba română, UNITEXT-Polirom, 2004).

ISBN 978-973-46-0832-4
ISBN 978-973-8129-36-8



Monique Borie

Fantoma sau Îndoiala teatrului



UNITEXT

POLIROM

Coordonatorul Seriei Eseu/Critică: Marian Popescu

Coperta: Dan Stanciu

Ilustrația copertei: *Fantoma Regelui*, imagine din spectacolul *Hamlet*, de W. Shakespeare, regia Vlad Mugur, Teatrul Național Cluj, 2001.
Foto: Nicu Cherciu

Redactor: Elena Popescu

Monique Borie – *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, ACTES SUD, Paris, 1997

© ACTES SUD, 1997 pentru ediția originală

© Editura UNITEXT a UNITER, pentru versiunea românească, 2007

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:

BORIE, MONIQUE

Fantoma sau îndoiala teatrului / Monique Borie; versiunea în lb. română: Ileana Littera. – Iași: Polirom; București: Unitext, 2007

ISBN 978-973-46-0832-4

ISBN 978-973-8129-36-8

I. Littera, Ileana (trad.)

82.09-95

Printed in ROMANIA

Monique Borie

Fantoma sau Îndoiala teatrului

Versiunea în limba română: Ileana Littera

UNITEXT

POLIROM

2007

De același autor :

Mythe et théâtre aujourd'hui : une quête impossible ?, Nizet, 1982.

Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources, Gallimard,

Bibliothèque des idées, Paris, 1989 ; *Antonin Artaud. Teatrul și*

întoarcerea la origini, Editura UNITEXT-Polirom, 2004, tradu-

cerea : Ileana Littera.

Prolog sau confruntarea cu fantoma

Fantoma sau mizele reprezentației

De ce ne-am fi propus o incursiune în lumea populată de fantome a teatrului, dacă nu din dorința de a avea o posibilă „revelație”, de a avea acces la un mesaj secret, plin de tâlcuri, pe care doar fantoma ni le-ar putea desluși ? Fără îndoială că o îndelungată frecventare a operei lui Artaud ne-a condus inevitabil în miezul problematicei unui teatru ce se vrea capabil să întâmpine și să înfrunte fantomele. Totuși, nu textele lui Artaud au fost cele care s-au aflat în mod nemijlocit la originea acestui proiect. Acesta a luat ființă la răspântia unde, la un moment dat, s-au întâlnit două discursuri : unul venit din teatru, celălalt din antropologie, discursuri pe care le-am ascultat dialogând, răspunzându-și unul altuia. Primul dintre ele, cel teatral, era înscris într-un text al lui Gordon Craig, „Despre fantomele din tragediile lui Shakespeare” (în volumul *Arta teatrului*). Craig vorbește aici despre obligația celor ce vor să pună în scenă tragediile shakespeareiene de a nu încerca să evite dificultățile inerente unei reprezentări a spectrelor. Aceasta este marea provocare cu care trebuie să se confrunte regizorii operelor lui Shakespeare, autor în al cărui univers dramatic forțele nevăzute joacă un rol esențial. Fidelitatea față de viziunea poetului interzice orice eludare a problemei reprezentării fantomelor, figuri prin excelență ale prezenței invizibilului. Textul lui Craig dezvăluie însă și alte valențe teoretice. Căci îndemnul adresat oamenilor de teatru de a nu șovăi să abordeze reprezentarea invizibilului aducând în scenă fantoma nu pune în discuție, crede el, doar fidelitatea față de

scrierile marelui elisabetan, ci și fidelitatea față de esența teatrului ca artă. Din această perspectivă, provocarea shakespeareiană privește, dincolo de opera dramaturgului, statutul însuși al reprezentației teatrale, văzută ca un spațiu în care invizibilul își găsește materializarea în vizibilul scenei. Iar constatarea că teatrul eșuează întotdeauna, într-o măsură mai mică sau mai mare, când e vorba despre incarnarea spectrului nu face, după părerea lui Craig, decât să întărească îndemnul adresat artiștilor, acela de a se angaja cu și mai multă hotărâre pe drumul ce duce spre un orizont niciodată atins, ca și cum orice reprezentație teatrală ar trebui să-și facă un scop suprem din lupta cu ceea ce nu poate fi reprezentat, luptă dusă pe fondul tensiunii dintre vizibil și invizibil, material și imaterial, pe care ea nu o rezolvă nicidecum pe de-a-ntregul, dar care îi definește câmpul de acțiune.

Mult mai târziu, în perioada când pune în scenă *Hamlet*, Antoine Vitez¹ va deveni într-o câțiva continuatorul acestui discurs al lui Craig. „Suveranitatea teatrului”, va spune el, „constă tocmai în capacitatea sa de a reprezenta nereprezentabilul, adică de a incarna fantoma”. Un nereprezentabil imposibil de disociat de acel invizibil pe care teatrul îl dezvăluie prin spectrul ce se întrupează. Iar pentru Vitez, ca și pentru Craig, tot spectrul shakespeareian este cel ce se află la originea reflecțiilor despre esența procesului de reprezentare propriu teatrului, proces centrat, de la un capăt la celălalt, pe „mișcarea pendulară care conduce când la *incarnarea* imaginilor teatrale, când la *dezincarnarea* lor”. Aceasta este provocarea teatrului: un neconținut du-te-vino între incarnare și dezincarnare și, așa cum Craig prelua îndemnul spectrului shakespeareian, tot astfel Vitez apelează, pentru a se exprima, la o frază hamletiană: „Să sfidăm prevestirile”. Cheia acestei sfidări e întâlnirea cu fantomele.

Dar perspectiva deschisă de Craig – aceea că mizele reprezentării scenice ar putea fi definite prin raportare la problema fantomei – nu-și capătă oare reala dimensiune doar dacă este

plasată în contextul mai larg al discursului său de ansamblu asupra statutului realității în teatru și asupra actorului? Un discurs în care teatrul, în esența lui, se afirmă ca *manifestare* a unei realități; iar această realitate nu este nici de ordinul celei cotidiene și nici cea a corpului viu, din carne, sânge și nervi, ci, așa cum o spune textul „Actorul și Supramarioneta”, de ordinul unei realități care ne îndreaptă pașii spre tărâmurile morții. Spre acele spații unde corpul viu cedează locul unei figuri ce îmbină, în alcătuirea ei, mișcarea și inerția și a cărei materialitate este traversată de jocul forțelor invizibile, aidoma idolilor antichității, statui animate de puteri sacre, statui străbătute de energii venite de la zei ori de la moarte, oricum dintr-un loc de dincolo de viață.

În jurul acestui discurs al lui Craig, bază a cercetării de față, au început apoi să se facă auzite treptat ecourile altor discursuri venite din teatru, precum cele ale lui Artaud, Kantor sau Genet. Comentând modelul balinez, Artaud își mărturisește fascinația pentru o formă dramatică în care vede, de la bun început, un teatru al apariției fantomelor, un teatru „al halucinației și al spaimii”, unde gesturile actorului-dansator par „dictate de *altundeva*”. Iar Artaud observă că, în mod paradoxal, tocmai materialitatea corpurilor, a costumelor, a culorilor, a mișcărilor și a sunetelor este ceea ce face din teatrul balinez un teatru al *Manifestării* invizibilului prin vizibil. Corpurile se plasează aici la granița dintre concretețea cărnii și abstracție, sunt corpuri-semn, hieroglife însuflețite, situate în spațiul ce desparte trupul viu de marionetă sau de manechin, în acel spațiu unde incarnarea se află la limita dezincarnării sau, mai exact, pare să resimță nevoia de a o integra.

În ceea ce-l privește pe Kantor, acesta își înscrie în modul cel mai explicit textul-manifest, „Teatrul morții”, în prelungirea gândirii lui Craig. Dacă respinge și corectează viziunea propusă de Craig – în „Actorul și Supramarioneta” – despre prima apariție a actorului (o viziune negativă, incriminând pătrunderea în forță a psihologiei, introducerea unei dimensiuni pur umane, legate de cotidian, de emoție, atunci când idolul antic s-a văzut detronat), o face tocmai pentru a-i acorda acesteia din urmă dimensiunea pe

1. Antoine Vitez, convorbire apărută în *Le Journal de Chaillot* sub titlul „Incarnar les fantômes”, nr. 10, februarie 1983.

care s-ar cuveni să o aibă, aceea a unei apariții venite de *altundeva*, apariție a unui mort întors în lumea celor vii. Ca și cum Kantor ar fi încercat să-i redea actorului locul pe care Craig i-l refuzase într-un anume fel, într-un teatru ce trebuia să-și îndrepte privirile înspre spațiile de dincolo de realitate înspre moarte. „S-a produs atunci, cu siguranță”, își imaginează Kantor, „o înfiorare, o stare emoțională care ar putea fi calificată drept metafizică” și pe care au trăit-o spectatorii „rămași dincoace de realitate”, când au văzut apărându-le dinainte un om „ABSOLUT asemănător cu fiecare dintre ei și totuși (grație unei «operații» misterioase și uimitoare) infinit mai DEPĂRTAT, înfricoșător de STRĂIN pentru ei, *de parcă în trupul lui ar fi sălășluit moartea*”. Această imagine a omului-actor venea, așadar, din teritoriile morții. Condiția morții era ceea ce constituia esența actorului viu. Dar după ce interpretează astfel – în opoziție cu Craig – prima apariție a actorului, Kantor se întoarce, pe o cale ocolită, tot la Craig. Deși nu admite ideea potrivit căreia marioneta și manechinul s-ar putea substitui actorului, Kantor își dorește și el să facă din acest manechin „un MÔDEL care să incarneze și să transmită un profund sentiment al morții și al condiției celui mort – un model al ACTORULUI VIU”. Astfel, prin ceea ce este esențial în statutul lor, realitatea teatrală, deopotrivă cu actorul, se situează, pentru Kantor, ca și pentru Craig ori Artaud, în spațiul ce desparte trupul carnal de manechin, spațiu în care se circulă între viață și tărâmul morții, între actorul viu și fantoma ce se întoarce.

Se cuvine să evocăm aici și un alt discurs, cel al lui Genet, o nouă dovadă privind ciudata revenire în dezbaterile teatrală contemporană a raportului, insistent reafirmat, dintre teatru și teritoriile morții, dintre teatru și figura celui dispărut, ce reapare în fața celor vii. Genet cel din „Straniul cuvânt de...” nu leagă oare degenerescența teatrului occidental de atitudinea devalorizatoare față de moarte, de scoaterea cimitirelor în afara orașelor? Când lumea celor morți este exclusă din lumea celor vii, teatrul adevărat încetează să mai fie posibil pentru Genet. Actorul însuși n-ar mai putea fi, în aceste condiții, decât „un mim funebru” evoluând pe scenă, un mim care caută „să-l reînvie și să-l omoare din nou pe

răposat”. Iar Genet, autorul *Scrisorilor către Roger Blin* (prilejuate de montarea *Paravanelor*), nemulțumindu-se doar cu înscrierea în dramaturgia piesei sale a unui dialog cu morții, dorește ca întreaga punere în scenă să se ridice la nivelul acestui dialog. El imaginează pentru *Paravanele* o reprezentație a cărei „deflagrație poetică” ar fi „atât de puternică, atât de densă, încât ar ilumina, prin ecourile ei, lumea morților” – „sau mai exact a morții”, se corectează Genet într-o notă. Căci sărbătoarea teatrală „trebuie să strângă laolaltă tot ceea ce poate arunca în aer zidul ce ne separă de cei morți”. Iar pentru actori, adaugă el, trebuie „inventate straie bizare, înfricoșătoare, care n-ar fi la locul lor pe trupul unui om viu”.

Astfel, traversând cele mai importante texte de estetică ale secolului XX, de la Craig și Artaud la Genet și Kantor, problema fantomei se plasează fără întrerupere și cu o surprinzătoare insistență în centrul dezbaterilor. Și e limpede că ea nu pune în discuție doar spectrul ca personaj dramatic. Dacă mizele reprezentării fantomei, ale incarnării mortului care revine, vizează de fapt, pentru toți acești teoreticieni, însăși esența teatrului, asta se întâmplă pentru că provocările pe care reprezentarea invizibilului le așază în fața acestuia deschid calea spre o sumă de interogații referitoare la însuși statutul realității în teatru. O realitate pusă întotdeauna în relație cu moartea văzută ca un teritoriu de *altundeva*, de dincolo de real, o realitate mereu înscrisă într-o rețea de tensiuni între viață și moarte, vizibil și invizibil, material și imaterial, incarnat și dezincarnat. În fond, este vorba despre raportul dintre materialitatea teatrală și elementul fantomatic. Indisociabilă de aceste luări de poziție în privința statutului realității în teatru, se redeschide și problema actorului. Un actor plasat și el în zona unei duble determinări: animat și inanimat, corp viu și manechin sau marionetă. Un actor situat între imobilitatea statuii și mișcarea corpului viu. Un actor pentru care statuia însuflețită ar putea fi metafora ideală.

Avem convingerea că, în soluționarea tuturor acestor probleme, întâlnirea discursului teatral contemporan cu cel al antropologiei va putea duce la o mai exactă înțelegere a ceea ce înseamnă astăzi un teatru confruntat cu fantomele.

Efigiile interstițiului : de la *eidolon*-ul și de la *colossos*-ul Greciei Antice la zeul-obiect african

Într-adevăr, antropologia ne oferă un întreg ansamblu de date referitoare la procedurile rituale care, în practicile simbolice, au rolul de a articula raporturile dintre vii și morți. Iar în centrul acestor proceduri, raporturile vizibilului cu invizibilul se stabilesc în jurul unor ritualuri ce antrenează corpul îmbrăcat și/sau mascat, statuia sau obiectul fetiș în funcția lor de dublu al celui mort. Mort care poate intra în legătură cu cei vii prin intermediul unor „apariții efective”, dar care poate și să se arate în vis sau să-și facă simțită prezența în actul posedării. Oare antropologia nu ne pune astfel la îndemână uneltele cele mai potrivite pentru a circumscrie cât mai bine mizele prezenței fantomelor în teatru, în relația lui cu o estetică a întrupării invizibilului în vizibil, în cadrul căreia actorul ar avea sarcina de a deveni dublul unui mort? Și asta cu atât mai mult cu cât, dincolo de variabilele proprii fiecărei culturi, se configurează scheme de proceduri simbolice cu valoare universală. În acest sens, câteva chei de acces ne sunt oferite de antropologia istorică a Greciei arhaice, aliată cu antropologia africană.

În Grecia antică, așa cum arată Jean-Pierre Vernant¹, problema fantomei se înscrie în sfera *eidolon*-ului și a diferitelor sale forme. *Eidolon* este cuvântul ce desemnează atât fantoma care se

arată, cât și apariția de origine supranaturală sau imaginea din vis. Așadar, trei modalități de intervenție a invizibilului în vizibil, de irupere a acestui invizibil, fapt care îl face să *apară* realmente. Raportându-se la acest *eidolon* arhaic, cu valoarea și capacitatea lui de apariție, Vernant analizează nașterea noțiunii de *imagine* în cadrul unei doctrine a *mimesis*-ului, procesul prin care se operează trecerea de la ordinea apariției și de la prezența efectivă a invizibilului la ordinea aparenței și a imitației.

Ceea ce definește *eidolon*-ul arhaic este, într-adevăr, valoarea sa de prezență, prezență în vizibil a unei puteri de ordinul invizibilului, fie ea a morților sau a zeilor. Dar această prezență trimite, în același timp, la un *altundeva* inaccesibil, lucru valabil în special pentru *colossos*¹, imagine figurată a celui mort. *Colossos*-ul aparține categoriei *eidolon*-ului. Statuie sau simplă stelă funerară, fără nimic mimetic ori antropomorfic la origine, el este destinat să fixeze *psyche*-ul mortului, adică acea parte insesizabilă a omului care rătăcește între lumea celor vii și lumea celor morți și care își poate face apariția în chip de strigoi. *Colossos*-ul, subliniază Vernant, asigură, așadar, posibilul contact al celor vii cu morții, căci el reprezintă spațiul unde cel mort poate vedea din nou lumina zilei. *Colossos*-ul este însă, totodată, semn al absenței celui mort, al apartenenței acestuia la un *altundeva*, la o lume de dincolo care rămâne esențialmente *diferită*. Semn deopotrivă al prezenței efective și al alterității, al diferenței, aflat la răscrucea vizibilului cu invizibilul, el asociază intim piatra și umbra rătăcitoare, marcând prin stela funerară sau prin statuie posibila materializare a insesizabilului *psyche*. Aparținând sferei *eidolon*-ului în aceeași măsură ca și imaginea visată, fantoma și apariția supranaturală, *colossos*-ul ține, în Grecia arhaică, de acea „categorie psihologică a dublului”, definită, după Vernant, prin ambiguitatea statutului prezenței – o prezență înscrisă în tensiunea dintre imobilitatea pietrei și mobilitatea *psyche*-ului, între material și imaterial, între un *aici* actual și trimiterea la un *altundeva*.

1. Cf. Jean-Pierre Vernant, „Naissance d'images”, în *Religions, histoires, raisons*, Maspero, Paris, 1979; a se vedea, de asemenea, lucrarea *Figures, idoles, masques*, Julliard, Paris, 1990.

1. Pentru această noțiune, vezi Jean-Pierre Vernant, „La catégorie psychologique du double”, în *Mythe et pensée chez les Grecs*, vol. II, Maspero, Paris, 1965.

În raportul său cu spațiile alterității, *colossos*-ul-statue nu se înrudește oare cu masca? Cu masca văzută ca figură a alterității, una proprie zeilor, dar și morții. Pornind de la un text precum *Moartea privită drept în ochi*¹, în care Vernant analizează cele trei mari divinități purtătoare de mască, Artemis, Dionysos și Gorgo, ar putea fi inițiată o întreagă discuție despre raporturile măștii cu moartea. Gorgo, figură a alterității radicale, aceea a morții, se înfățișează în întregime ca o mască. Celelalte două divinități mascate, Artemis și Dionysos, sunt divinități ale ținuturilor marginase, ale spațiilor nelocuite, ale pământurilor lăsate în paragină, ale pădurilor, ale țărmurilor mării, divinități „ale granițelor, ale zonelor limitrofe, ale frontierelor unde apare Celălalt”. Ca și *colossos*-ul, masca poartă, așadar, semnele unei alterități. Capul lui Gorgo, divinitatea redusă la mască, indică, observă Vernant, alteritatea extremă, cea a lumii morților de care nu se poate apropia nici o ființă vie. Gorgo se află totuși în relație cu Dionysos, divinitate mascată și zeu al posedării, procedură rituală în timpul căreia este incarnat Celălalt, adică puterea nevăzută, puterea venită de pe tărâmul umbrelor care a pus stăpânire pe trupul posedatului. Și se poate întâmpla ca unui bacant (variantă masculină a bacantei) al lui Dionysos să i se substituie un bacant al lui Hades, ca un mort sau moartea însăși să ia în posesie trupul (antropologia africană ne-o confirmă și ea). Cu Gorgo, s-ar zice că masca se esențializează, purtând întipărit pe chip reflexul lumii de dincolo, reflex care exprimă, spune Vernant, „groaza cumplită, oroarea inspirată de o alteritate radicală” cu care omul se identifică, transformându-se în piatră, încremenit într-o imobilitate asemănătoare celei a *colossos*-ului înălțat spre cer.

În context african, examinând fetișul de lemn sau de piatră, „zeul-obiect”, un antropolog ca Marc Augé² subliniază, la rândul său, raportul imobilității cu divinul, cu supranaturalul, ca și

legătura dintre inanimat, inerție și moarte. Zeul-obiect este deopotrivă dublul unui zeu și dublul unui mort. De altfel, problema raporturilor materiei cu o putere de ordinul invizibilului se află în centrul analizelor consacrate de antropologul francez nașterii fetișului.

Să asumăm materia și să gândim simultan corpul-obiect și corpul activ – adică fetișul încărcat de energii, de forțe – iată, crede Marc Augé, esența concepției africane despre moarte, concepție ce refuză reducerea corpului la starea de simplu obiect pasiv. Ca și în Grecia, în Africa, moartea este multiplă. Întreaga existență a omului cunoaște ritmuri diferite de stingere, iar activitatea rituală din jurul morții este menită și aici să „arunce o punte”, să „stabilească o continuitate” între vii și morți, între vizibil și invizibil, material și imaterial, corp-obiect și putere nevăzută. Marc Augé insistă asupra dificultății de a gândi inanimatul, moartea constituind nucleul acestei realități de neconceput. De unde și noțiunea de *energie*, de *putere* pe care le mai poate avea încă trupul neînsuflețit și, într-un mod mai general, materia inertă. Exemplificând, Marc Augé enumeră o întreagă serie de efigii, statui-fetiș, dar și simple urcioare, formând împreună un veritabil sistem în care zeii stau alături de strămoșii morți și care nu poate fi înțeles decât în relație cu o concepție pluralistă despre ființa umană, potrivit căreia o parte a individului continuă să rămână în strânsă legătură cu strămoșii, între vii și morți neexistând o separație radicală. În fiecare ființă vie, ceva veghează la păstrarea sufletului ancestral ce urmează să se reincarneze: la triburile Yoruba, suflul – capul, la triburile Fon –, cu acea dublă dimensiune a respirației care încetează odată cu moartea, în timp ce spiritul imaterial, prezent în acest suflu, se reîntoarce la străbuni¹.

Toate efigiile *interstițiului*, care marchează întotdeauna praguri, puncte de trecere ori intersecții, se constituie tocmai prin raportarea

1. Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, Hachette, Textes du XXe siècle, Paris, 1985.

2. Marc Augé, *Le Dieu objet*, Flammarion, Paris, 1988.

1. Pentru completarea acestor reflecții asupra „morții africane” și pentru abordarea ei în perspectiva raportării la „moartea occidentală”, vezi lucrarea lui Louis-Vincent Thomas, *Anthropologie de la mort*, Payot, Paris, 1975.

la acest mod de gândire relaționist. Ele sunt obiecte făcute din piatră sau din alte materiale inerte, obiecte încărcate însă de energie, de forță, căci se pot oricând însufleți pentru a da, spune Augé, „un semn de viață”. Pe alianța materialității vizibile cu puterea invizibilă se întemeiază posibilitatea trecerii de la *aici* la *altundeva*, a schimbului dintre viață și moarte.

Cadavrul ca dublu și statuile

Cum se concretizează acest tip de gândire bazat pe relație în unele strategii rituale ne-o arată Jean-Paul Eschlimann, în studiul său consacrat riturilor funerare la triburile Agni din Coasta de Fildeș¹. Strategiile rituale implică aici două acțiuni paralele : pe de o parte, îmbrăcarea trupului neînsuflețit și machierea lui ; pe de altă parte, confecționarea unor „sculpturi” : statuete, vase de pământ cu un chip desenat pe ele sau simple vase funerare – pe scurt, toate variantele *colossos*-ului sau ale zeului-obiect, care merg de la corpul înveșmântat, machiat și împodobit până la statuie (trecând prin diversitatea de obiecte fabricate cu acest prilej) și care corespund așa-numitului *womi*, mort-viu sau mort-dublu.

Acest *womi* poate reveni printre cei vii pentru a intra în contact cu ei, iar întoarcerea lui (legată întotdeauna, mai mult sau mai puțin, de o perturbare, de o situație conflictuală) se poate realiza în felurite chipuri : apariție efectivă, apariție în vis, posedarea trupului intrat în transă sau o posedare mai subtilă, constând în pecetea pe care *womi* o lasă asupra pruncului încă nenăscut (așadar, o revenire a celui mort în identitatea celui viu). Ceea ce definește un mort care se întoarce printre oameni este dubla lui poziție : situat la hotarul dintre două lumi, el nu mai aparține celor vii, fără să fi devenit însă strămoș-zeu. Figură a interstițiului, *womi* posedă totuși, încă de pe acum, caracteristicile care îi conferă un statut apropiat de cel al divinității : cunoașterea trecutului și a viitorului, cunoașterea forțelor care acționează în univers. Această înzestrare face din el o putere

1. Jean-Paul Eschlimann, *Les Agni devant la mort*, Karthala, Paris, 1985.

ambivalentă. Putere, cunoaștere și ambivalență – iată trăsăturile definitorii ale fantomei în orice cultură. Fantoma poate revela un adevăr salutar, dar poate face și dezvăluiri primejdioase, ce duc la pierzanie. Contactul cu ea nu e lipsit de riscuri: nebunia, chiar moartea (un alt element ce poate fi regăsit pretutindeni). Când întâlnesc o fantomă, membrii tribului Agni se feresc să privească în urma lor, de teamă că vor rămâne împietriți pe loc, așa cum s-ar întâmpla dacă le-ar ieși în față Gorgo. Mereu același raport al fantomei cu piatra!

Astfel, la răspântia dintre discursul teatral și cel antropologic, problema fantomei își dezvăluie relația secretă cu statuile. Acele *statui* despre care vorbește Michel Serres¹ și care înseamnă nu numai sculpturile în piatră, ci și fetișul, săculețul de piele, mumia, vasul de pământ ars, urciul, ca și tumulii, menhirele, piramidele și toate celelalte „cutii” în care sunt închiși morții. Înăuntrul lor zac, „aidoma unor statui, corpuri țepene de oameni morți, dure precum obiectele, corpuri conservate sau transformate în stafii”. Veritabile „cutii negre”. „Statuia este o cutie neagră, deschideți-o și veți privi moartea în față.” În această statuie, stelă sau sicriu coborât în mormânt, în acest *epitaf* reprezentat de statuile înălțate de la pământ sau îngropate, semne ale unor posibile reveniri, omul își află limitele și reperele. Aici se ascunde secretul ctitoriilor noastre. Cimitirul: necropola sau primul nostru oraș – orașul-matrice, ca să spunem așa – în care se înscrie raportul fundamental dintre vii și morți. *Epitaful* („aici zace...”), ca marcă a unui loc al trecerii, dar și a unui *loc* al posibilei apariții a strigoilor, morți care s-au întors ca să stea de vorbă cu cei vii. În acest loc, statuia, piatra sculptată, semnalează spațiul fantomei.

Analizele lui Michel Serres deschid o serie impresionantă de perspective asupra relațiilor sculpturii cu moartea, asupra legăturilor dintre spectre și pietre, dintre statuie și apariția fantomei. Ca meditație asupra imobilității și a morții, statuarul trimite el însuși la primele obiecte, la acele prime „statui”, dure precum

obiectele, care sunt cadavrul și apoi mumia; același statuar implică însă și animarea formei, ba chiar sugestia că trupul inert vorbește. Serres amintește, într-adevăr, de misterioasele ceremonii egiptene ale deschiderii gurii, evocate în Textele Piramidelor, ritual săvârșit înainte ca statuia zeului să iasă din atelierul sculptorului și practicat și în cazul mumiilor. Regăsim astfel, în analizele lui Serres, ca și în acelea ale lui Augé sau Eschlimann, legătura strânsă dintre corpul mort și statuie. Îmbrăcat, costumat, machiat sau mascat, cadavrul este el însuși o veritabilă statuie. Veșmintele care îl acoperă, podoabele cu care e gătit, toate acestea țin de statuar. În strategiile funerare și în teatru, același gest: gestul costumierului, asemănător celui al sculptorului, și unul, și celălalt creatori ai unei efigii a interstițiului care conduce spre posibilele apariții ale fantomelor.

Așadar, pentru Serres, degradarea morții¹ și sfârșitul erei statuiilor sunt cei doi factori ce definesc modernitatea noastră. O modernitate în care nu mai privim moartea în față. Nevasta lui Lot a împietrit uitându-se înapoi la Sodoma și văzând Apocalipsa, văzând chipul morții. Lot și fiicele sale, ca și noi, i-au lăsat pe morți să îngroape morții. Cetățile noastre nu se mai clădesc în jurul cimitirului, precum cetățile antice.

1. Michel Serres, *Statues*, François Bourin, Paris, 1987.

1. Michel Serres se alătură aici opiniilor lui Philippe Ariès referitoare la reprezentarea morții și la evoluția acesteia în Occident, formulate în *L'Homme devant la mort*, Seuil, Paris, 1977.

Teatrul ca dialog cu cei morți

Am mai spus că, pentru Genet, această desconsiderare a morții, această împingere a cimitirului spre periferia orașului înseamnă sfârșitul teatrului. Al teatrului ca dialog cu cei morți, ca spațiu care, pentru a-l cita pe Vitez, „îngăduie, într-adevăr, morților să se întoarcă printre noi și să vorbească cu noi, cu condiția ca el să-i incarneze”, căci „e de datoria teatrului să reînvie morții culcați sub pământ”, acești morți cufundați într-o înspăimântătoare tăcere și absenți din lumea reală. Un teatru fidel celebrelor cuvinte ale Electrei lui Sofocle: „Sunt vii morții culcați în pământ...”.

Spațiu oferit strigoilor, morților întorși pentru a sta de vorbă cu cei vii, spațiu susceptibil să întâmpine fantomele și să înfrunte dificultățile reprezentării lor – acesta este teatrul despre care va fi vorba în cele ce urmează. Nu credem însă că pentru a-l explora e nevoie de o inventariere completă a fantomelor care îl populează. Fantoma ca personaj dramatic, spectrul ce figurează în distribuție nu sunt decât punctul de plecare al unei analize ce depășește simpla lor prezență, orientându-se cu precădere spre mizele majore ale reprezentării lor. Antropologia ne permite să măsurăm întreaga valoare a intuiției lui Craig, una ce stă la baza studiului nostru: prin figura fantomei sunt aduse în discuție atât definiția teatrului ca zonă interstițială între vizibil și invizibil, între piatră și *psyche*, cât și definiția actorului ca intermediar între statuie și materialitatea trupului viu. Un teatru văzut ca veritabil *loc al aparițiilor*, unde se instaurează, în ambivalența *prezență/absență*, *aici* și *altundeva*, un straniu dialog cu morții și unde, în centrul spațiului, se înscrie indeterminabilul unei realități de frontieră.

În această explorare, punctul de plecare – estetica teatrală contemporană – va fi, în același timp, punct de sosire. Nimic mai logic, în ciuda aparențelor, căci revendicările ce pledau pentru un teatru redevenit capabil să se supună probei de foc a reprezentării fantomei s-au formulat în confruntarea cu și prin referirea la două repere fundamentale ale trecutului occidental, tragedia greacă și teatrul lui Shakespeare, dar s-au sprijinit și pe experiența Orientului. Ce exemplu ar putea fi, în acest sens, mai grăitor și ar putea ilustra mai bine centralitatea fantomei în spațiul teatral oriental decât teatrul no, atât de total și de explicit întemeiat pe o estetică a apariției și pentru care întoarcerea celui plecat dintre pământeni este deopotrivă matrice și model? Borne sau jaloane ce marchează, începând cu epocile vechi și până astăzi, permanența unei viziuni despre un teatru în miezul ascuns al căruia sălășluiește fantoma – iată ce vor fi capitolele acestei cărți, care nu-și propune câtuși de puțin exhaustivitatea, epuizarea temei, și nu-și face din parcurgerea cronologică a repertoriului fantomelor un scop în sine ori o regulă strictă, de neîncălcăt. Dar dinapoia discontinuității aparente se află o secretă continuitate. Dinapoia salturilor istorice (mai ales cel de la Shakespeare la modernitate) este dorința de a face auzit, marcând, evident, distanțele, dialogul dintre umbrele moderne și fantomele prezente în marile creații ale trecutului, cu a căror moștenire cele dintâi se nutresc și a căror nostalgie le bântuie. Dorință însoțită de gândul că surprinzătoarele ecouri ce punctează acest dialog vor conduce poate spre un adevăr al teatrului, revelat de înfruntarea fantomei.

I

Tragedia greacă sau prezența morților și forța amăgirilor

Fantoma, apariția supranaturală și imaginea din vis

În tragedia greacă, apariția fantomatică sau cea de esență divină sunt desemnate printr-unul și același cuvânt : *eidolon*. Mortul care se întoarce printre cei vii sau zeul care li se arată oamenilor pot fi văzuți pe scenă, dar și în vis. Astfel, în centrul universului tragic, *eidolon*-ul arhaic se înscrie cu cele trei forme ale sale : fantoma, apariția de origine supranaturală și imaginea apărută în vis¹.

Trei forme de prezență a invizibilului în vizibil, care ne atrag atenția asupra raporturilor – în spațiul tragediei – dintre apariția fantomelor și apariția zeilor, dar și dintre fantomă și imaginea visată. Fantoma tragică ar avea, așadar, aceeași substanță ca și viziunile nocturne ori ca acele trupuri prin care zeii decid să se lase văzuți de către oameni. Invizibilul devenit vizibil, la răspântia dintre imaginea din vis și corpul divin – așa ni se înfățișează fantomele grecilor.

Ce spun acești morți care revin și cât de mare este importanța lor, iată ceva ce trebuie, prin urmare, cântărit cu aceeași unitate de măsură ca și cea folosită pentru zei. Iar valoarea de adevăr a discursului lor e comparabilă cu puterea de revelație a viselor. Tot ceea ce știe o fantomă ține de supranatural, iar umbra ei – deopotrivă corp și non-corp – poartă în ea atât imaterialitatea, cât și forța cu care își impune prezența acest supranatural. Ca și zeul, fantoma găsește în vis un spațiu privilegiat de comunicare cu cei vii. Visul grecilor dezvăluie exigențele morților, ca și pe

1. Cf. Jean-Pierre Vernant, „Naissance d'images”, în *Religions, histoires, raisons*, ed. cit.

acelea ale zeilor. Fie că sunt sau nu prezenți „în persoană”, mortul sau zeul – uneori mortul și zeul – se află efectiv acolo, în spațiul visului, acea zonă-frontieră unde zeii și oamenii, cei morți și cei vii intră în contact și pot dialoga.

În tragedia greacă¹, situațiile în care un mort revine într-adevăr sub forma unei apariții *efective* pe scena teatrului și prinde a glăsuși sunt puține la număr. De fapt, ele se reduc la trei: două la Eschil, în *Perșii* și *Orestia*, și una la Euripide, în *Hecuba*. În fiecare dintre aceste cazuri, între apariția din vis și apariția efectivă se stabilește o strânsă legătură. În *Perșii*, umbra lui Darius i se va arăta mai întâi în vis reginei, și abia apoi, pe fundalul acestei prime apariții, se va desfășura ritualul evocării defunctului rege, ceea ce va conduce, în cele din urmă, la apariția efectivă a *eidolon*-ului său. În *Orestia*, fantoma Clitemnestrei apare de-adevăratelea în fața spectatorilor, iar *eidolon*-ul ei dojenește aspru eriniile (în *Eumenidele*), amintindu-le că trebuie să o răzbune. Or, cum eriniile dorm atunci când Clitemnestra li se adresează, e limpede că simpla apariție în visul lor a reginei moarte va fi de ajuns pentru a da un nou imbold prigonirii lui Oreste. *Hecuba* lui Euripide se deschide, în prolog, cu apariția fantomei solitare a lui Polidoros, umbră ce rătăcește în apropierea țărmului mării, dublu al unui cadavru azvârlit în valuri și purtat de ele de colo până colo, „neplâns și neîngropat” – *psyche* care, părăsind învelișul trupului, plutește de trei zile în aer, trecând mereu în zbor pe deasupra mamei sale, căreia i se arătase mai înainte în vis. El se retrage la sosirea Hecubei, iar femeia intră în spațiul tragediei înspăimântată de visul avut. Hecuba poartă în ea această imagine înscrisă în inima înfricoșătoarelor vedenii ale nopții, în inima acelor „vise cu aripi negre”, izvorâte din pământ și zămislite de întuneric, copii ai aceleiași nopți, ai acelorași tenebre care nu sunt altceva decât tărâmul morților. Apariția în vis a lui Polidoros face ca în sufletul Hecubei să încolțească spaima, chiar dacă ea nu-i deslușește încă pe deplin înțelesul.

În aceeași tragedie, un alt spectru își anunță prezența printr-o apariție efectivă, de această dată însă rămasă în afara scenei: e vorba despre umbra răzbunătoare a lui Ahile, zărită deasupra gorganului înălțat pe mormântul său, deasupra *colossos*-ului său, pentru a cere moartea Polixenei. Apariție evocată de trei ori: mai întâi de către fantoma lui Polidoros, apoi de către Hecuba (unde este pomenită tot în legătură cu visul ei premonitoriu) și, în sfârșit, de către corul roabelor troiene, acestea din urmă fiind, de altfel, singurele care vor descrie fantoma în materialitatea ei, purtând o strălucitoare armură de aur și venind să ceară cumplitul tribut datorat mormântului său. Astfel, prezente în spusele celor vii sub formă de imagine visată sau de orbitoare apariție efectivă, umbra rătăcitoare și atotștiutoare a lui Polidoros se întâlnește cu fantoma însetată de răzbunare a lui Ahile: amândouă prevestesc moartea. Jertfirea Polixenei, în primul rând, așa încât trupurile celor doi copii, Polidoros și Polixene, vor fi reunite prin moarte, după cum tot reunite, tot împreună îi apăruseră și Hecubei în vis. Adevărul din vorbele fantomei coincide încă o dată cu adevărul secret al visului. Dar moartea anunțată, moartea cerută nu este doar cea a Polixenei, al cărei sânge e adus ca ofrandă răzbunătorului Ahile (și al cărei trup va fi așezat alături de trupul mutilat al lui Polidoros); moartea aceasta sugerează, totodată, o moarte încă și mai cumplită, un soi de moarte de data asta definitivă a eroilor troieni, dispăruți pentru totdeauna, amuțiți pe vecie. Pentru Hecuba, orice invocație adresată celor morți pare să fi devenit zadarnică. Pentru că nu mai există nici fantome răzbunătoare, nici umbre tutelare ale Troiei. Nici Priam și nici Hector nu vor veni, fie și doar pentru a anunța sfârșitul (cum va face fantoma lui Darius) și pentru a reconstitui destinul tragic al unei civilizații apuse. Ca și cum tăcerea morților, inutilitatea evocării lor ar fi semnul prin excelență al prăbușirii unei lumi, al stingerii definitive a unei civilizații.

În *Troienele* aceluiași Euripide, Andromaca îl va invoca în van pe Hector, iar Hecuba pe Priam. Morții de demult nu mai pot decât să-i primească în tăcere pe morții de acum. Ultima invocare adresată morților de către Hecuba, la sfârșitul piesei, o

1. Ediția de referință pentru toate tragediile citate în acest capitol este ediția bilingvă Belles Lettres, col. Budé.

Hecuba prăvălită la pământ și lovindu-l cu pumnii – gesturi rituale, menite să cheme duhurile celor morți din adâncurile unde zac –, această ultimă invocare, așadar, nu mai este decât un ritual zadarnic. Din răposatul Priam a mai rămas doar amintirea zăbranicului așternut peste chipul lui. Pentru femeile din Troia, marii dispăruți nu se vor mai întoarce niciodată, așa cum nu se va mai întoarce Hector din *Andromaca* lui Euripide, acest Absent pe care Andromaca nu-l poate invoca decât ca pe dovada unei tăceri eterne, tăcerea unui mort care nu mai aude și nu mai răspunde. Troienele lui Euripide nu au cum să proclame, precum corul din *Electra* lui Sofocle: „Sunt vii morții culcați în pământ. Victimele de odinioară se răzbună vărsând sângele ucigașilor lor”. Oare prin ce ciudat paradox una dintre frazele-cheie ale tragediei grecești – unde găsim formulată ideea importanței pe care imperioasele cerințe ale morților o au în destinul celor vii și unde, la orizontul universului tragic, se profilează figura fantomei răzbunătoare – și-a aflat locul tocmai în această piesă a lui Sofocle, altminteri lipsită de apariția efectivă a vreunei fantome? Iată de ce s-ar cuveni poate să abordăm problema prezenței și a întoarcerii morților printre pământeni, în tragedia greacă, fără a ne limita la apariția efectivă a *eidolon*-ului lor pe scenă, apariție venită să dialogheze nemijlocit cu cei vii.

Invocarea morților sau scena tragediei ca loc al aparițiilor

În procesul de invocare/evocare, răspunsul dat de cel dispărut nu este doar apariția efectivă a *eidolon*-ului său deasupra mormântului. Fără îndoială, fantomele cele mai impunătoare ale tragediei grecești nu sunt acelea care se lasă văzute. Dar oare fantoma lui Agamemnon, care nu se arată niciodată, în pofida invocațiilor repetate ce îi sunt adresate, nu are o prezență mai puternică, în acest univers tragic, decât cea a lui Darius, bunăoară, al cărui *eidolon* răspunde chemărilor perșilor înfățișându-se dinaintea lor?

Dacă umbra lui Darius apare deasupra mormântului său, e pentru că s-a ridicat din lăcașul ei de veci la auzul „jalnicelor tânguieri, evocatoare ale celor morți”, tânguieri atât de sfâșietoare, încât au izbutit să facă pământul să crape și să-l lase pe răposatul rege „să răzbească la lumina zilei”, căci s-a supus și le-a dat ascultare. Ritualul invocării reușește să-l aducă printre cei vii prin apelurile sale („*anakakleisthe* : aduceți-l aici prin jela-niile voastre”, îi spune regina corului). În desfășurarea ritualului, ofrandele de lapte, miere, apă, vin, ulei și flori (vezi *Oedip la Colonos* și *Ifigenia în Taurida*) sunt urmate de invocații către Pământ, către Hermes și către cel ce domnește peste împărăția morților, pentru ca aceștia să-i înlesnească sufletului regelui (*psyche*) ascensiunea spre lumină. Cel chemat să vină din întunecatele adâncuri este regele *daimon*, tatăl binefăcător, protector și totodată posesor al unei cunoașteri inaccesibile celor vii. Regele mort sau *atotștiutorul*. Umbra lui Darius va răspunde chemărilor în clipa evocării înfrângerii dezastruoase a oștilor ce invadaseră

Elada și a naufragiului corăbiilor persane¹; atunci, ascultând trista relatare și deplângând soarta crudă a perșilor, fantoma aceasta, care cunoaște mai multe lucruri decât toți pământeni laolaltă, va reînscris în curgerea timpului întreaga istorie a neamului său. Refăcând genealogia marilor conducători persani de la origini și până în prezent, reconstituind, așadar, tot parcursul istoric al Persiei, ea prevestește împlinirea viitoare a profețiilor. Fantoma lui Darius leagă astfel lanțul trecutului de veriga viitorului, de șirul de morți ce vor veni, anunțați de viziunea unui Xerxes îmbrăcat în zdrențe. Figura tutelară a regelui mort mai are doar puterea de a rândui dezastrul actual printre dezastrele ce vor urma. Toată știința lui despre trecut, prezent și viitor îi dă, într-adevăr, înfrângerii suferite întreaga dimensiune istorică, dar nu poate schimba cu nimic inevitabilul, fatalitatea mersului istoriei. Darius este ilustrul martor al unui sfârșit, oracolul unei catastrofe pe cale să se producă. Evocarea trecutului glorios nu a izbutit decât să facă și mai dureroasă lamentația funebră prilejuită de pierderea măreției de odinioară, acest *threnos*² cu care va fi întâmpinat Xerxes, eroul care continuă să viețuiască sau, mai degrabă, să supraviețuiască, nesăbuitul care regretă amarnic faptul că nu a murit, că a ajuns să fie dovada vie a eșecului, imaginea sfârșitului. *Daimon*-ul tatălui mort, care îi fusese alături în vis, îl lasă acum, în finalul tragediei, singur pe scenă.

Există și un alt tată mort, un alt rege mort al cărui *eidolon* nu se va arăta, nu va răspunde chemărilor ce îi sunt adresate, dar a cărui fantomă absentă/prezentă va juca totuși un rol central în derularea acțiunii. În *Orestia* lui Eschil, întreaga acțiune din *Hoeforele* se desfășoară lângă movila funerară a mormântului lui Agamemnon, lângă acest *colossos* unde ar putea să apară *psyche*-ul răposatului rege. Invocațiile repetate ale lui Oreste, ale purtătoarelor de ofrande care compun corul și ale Electrei asociază de

1. Este vorba despre bătălia navală de la Salamina (480 î.e.n.), din al doilea război mezic, când flota grecilor, comandată de Temistocle, a zdrobit flota perșilor, conduși de Xerxes I, în golful Egina (n. tr.).
2. Cântec funerar, bocet acompaniat de obicei de sunetele tânguitoare, jalnice, ale flautului frigian (n. tr.).

fiecare dată apelul către Agamemnon aceleia către Hermes, călăuza umbrelor celor morți spre meleagurile Infernului, mesager al celor din adâncuri, dar și al zeilor din înaltul cerului, mesager care face legătura între fapăturile aflate la cele două niveluri ale invizibilului; Hermes pe care, invocându-l, Electra îl va ruga să transmită mesajul ei acelor *daimones* (vezi *Perșii*) subpământeni, morții protectori, păzitori ai sângelui părintesc, sânge care cere răzbunare. Întruchipare a tatălui ocrotitor, regele mort este, de asemenea și mai presus de toate, tatăl asasinat care își caută răzbunătorul, cristalizând în el întreaga ambivalență a fantomei: forță deopotrivă protectoare și amenințătoare. Desigur, umbra lui Agamemnon nu apare aici (cum se întâmplă în cazul fantomei regelui mort din *Hamlet*) însetată de răzbunare și dorind să dezvăluie secretul uciderii sale, dar asta nu înseamnă că el joacă un rol mai puțin central în acțiunea tragică. Invocațiile adresate lui se întind pe aproape cinci sute de versuri, reprezentând aproximativ jumătate din piesa a cărei întreagă acțiune se petrece în preajma mormântului său, a „mobilei funerare sacre” înălțate deasupra acestuia, loc al posibilei sale apariții. Încă de la prima invocație a lui Oreste, textul tragediei spune limpede că, sub movila aceasta, Agamemnon poate *auzi* cuvintele fiului său, poate primi ofranda adusă – o suviță tăiată din părul lui. În prima invocație a Electrei, adresarea către părintele mort se dezvoltă în jurul temei întoarcerii răzbunătorului, astfel încât s-ar zice că scena recunoașterii fraților, ce pare să o întrerupă pe aceea a invocațiilor, face de fapt parte integrantă din ea. Întoarcerea lui Oreste răzbunătorul se dovedește a fi strâns legată de această prezență a răposatului rege sub gorganul său, ca și cum Agamemnon ar fi fost de față și ar fi acționat prin intermediul fiului regăsit. Într-adevăr, Oreste este cel care va introduce în mod explicit tema eriniilor, figuri legate de crimă și de nălucirile nopții. Și nu e întâmplător faptul că tocmai în această scenă a recunoașterii este evocat semnul nocturn trimis îndeobște de cei morți, aceea țepușă de bronz ce apare ca un mesaj al asasinatului nepedepsit și al mâniei tatălui, țepușă asociată morții, spaimei și întunericului (aceeași țepușă pe care o va simboliza, în *Eumenidele*,

apariția efectivă a Clitemnestrei). La scurtă vreme după scena recunoașterii, în momentul invocației colective a corului, care, preț de două sute de versuri, îi încurajează pe Electra și pe Oreste, se va aminti încă o dată că răzbunătorul e neputincios, dacă e lipsit de sprijinul venit din partea celui mort.

Cel mort trăiește în cel viu

În această lungă scenă de invocație colectivă, se va mai spune și că *threnos*-ul copiilor, lamentația lor funebră, are ca efect inevitabil trezirea pornirilor răzbunătoare și, de asemenea, că ajutorul dat de cel mort este esențial în înfăptuirea răzbunării. Îndată după aluzia la rolul fundamental al acestei susțineri, invocația către Agamemnon se transformă treptat și din ce în ce mai limpede într-o încercare de aducere a acestuia printre pământenii. Oreste și Electra își cheamă tatăl „la lumină”, pentru ca el să acționeze deopotrivă ca războinic sângeros și ca justițiar – Ares și Dikē; la rândul său, corul vorbește despre *venirea* celui mort, dezvoltând întregul vocabular al apariției, al ieșirii la lumina zilei. În finalul invocației rituale, Oreste îi va cere chiar și pământului să se deschidă, pentru ca tatăl să-l poată veghea în luptă, în timp ce Electra afirmă că părintele lor trebuie să „se trezească” la amintirea jignirilor și a umilintelor îndurate, pentru a face dreptate. Fantoma regelui nu va apărea, nu se va arăta niciodată. Dar ea sălășluiește în Oreste cel susținut de erinii, în Oreste justițiarul, devenit el însuși un ucigaș. Fără îndoială că am putea vorbi, în acest caz, despre o identificare a fiului cu fantoma răzbunătoare a tatălui. Oare nu-i roagă Oreste pe tatăl său și pământul în care acesta zace să-l ajute să se preschimbe în șarpe – acel șarpe din visul cumplit al Clitemnestrei, povestit la sfârșitul invocației rituale către Agamemnon? Oreste se identifică astfel cu monstrul din vis, tot așa cum se identifică și cu fantoma răzbunătoare, dar și cu eriniile ce se adapă cu sângele vinovaților. Înainte de a părăsi scena, el îl evocă pentru ultima oară pe tatăl dispărut, care, din adâncul mormântului, va trebui să-l ajute să

iasă victorios din lupta cu dușmanii. Numai că, după această victorie, ea însăși o îngrozitoare crimă, Oreste cel cu mâinile pătate de sângele mamei sale va cădea pradă furiei altor erinii, cele ale Clitemnestrei, devenită la rândul ei fantomă răzbunătoare. Hăituit de ele, Oreste va fi condamnat să rătăcească de colo-colo fără să-și afle liniștea, pândit de nebunie la tot pasul. Prins între două fantome, prizonier al acestora și bântuit de vedenii pe care nu are cui să le împărtășească și nici cu cine să le împartă, eroul lui Eschil trăiește o experiență a tenebrelor, pătrunde într-un *altundeva* unde nici măcar Electra nu-l va putea însoți. Oreste din *Hoeforele* a fost comparat cu Perseu; e însă un Perseu capturat de Gorgone și care, chiar dacă nu se transformă în stană de piatră la vederea chipului Meduzei, își pierde identitatea în hățișurile nebuniei.

Îl regăsim pe acest Oreste, captiv între două fantome, în piesa cu același nume a lui Euripide. Și aici, chiar dacă *eidolon*-ul lui Agamemnon nu apare niciodată, regele mort nu este mai puțin prezent, el care aude totul în lăcașul lui subpământean, el al cărui *psyche* „plutește” prin preajmă, aidoma fantomei lui Polidoros în *Hecuba*. Prin gura lui Oreste grăiește Agamemnon: „Vorbește ca și mine”. De asemenea, și în *Oreste* a lui Euripide, chiar dacă eriniile nu sunt reprezentate pe scenă ca în *Eumenidele* lui Eschil, ele există totuși în privirile halucinate ale lui Oreste, victimă a propriilor obsesii, târât într-un delir în care experiența întunericii și a nebuniei se împletește cu experiența morții. Această posedare a individului de către morții care se întorc deschide o perspectivă esențială pentru o reflecție asupra legăturilor dintre raporturile teatrului cu fantoma, pe de o parte, și cu nebunia, pe de altă parte.

Eidolon-ul lui Agamemnon nu-și face apariția nici în *Electra* lui Euripide. Spre deosebire de *Hoeforele*, aici, mormântul regelui nu se află pe scenă, ci „unde va în apropiere”, dar el va fi pomenit deseori. Încă de la intrarea în scenă, Electra se adresează deopotrivă nopții și spiritului tatălui ei, acelui *psyche* ce plutește în eter, alături de spiritele tuturor morților. Puțin după aceea, în zorii zilei, Electra își reînnoiește invocația către tatăl mort, care

zace în pământ și a cărui ucidere a făcut din viața ei un doliu etern, căci nu e clipă în care să nu-și amintească de odioasa crimă. Pata întunecată a sângelui vărsat de Agamemnon mai stăruie încă în palatul regal, iar asasini nu vin la mormântul lui să-i facă libații, să-i aducă ofrande. Lespezea care îl acoperă, ciuruită de pietrele azvârlite în ea, e dovada unei crunte batjocuri. După scena recunoașterii, atunci când Electra, Oreste și bătrânul învățător al acestuia pun la punct planul răzbunării, toți trei ingenunchează și bat țărâna cu mâinile, invocând duhurile pământului și pe tatăl mort, chemat de Oreste să-l ajute dimpreună cu toți cei căzuți în războiul Troiei. *Eidolon*-ul lui Agamemnon nu se arată, dar când Oreste îl întreabă: „Ne auzi?”, bătrânul îi răspunde: „El aude tot ce vorbim”. Așadar, și aici, chiar dacă nu apare, fantoma lui Agamemnon e prezentă și, din mormântul lui, regele ascultă rugile celor vii.

„Se împlinesc blestemele, cei din mormânt trăiesc! Victimele de odinioară se răzbună acum prin sângele celor ce le-au luat viața”. Aceste cuvinte citate din *Electra* lui Sofocle sunt rostite în momentul în care Oreste și Pilade reapar în pragul palatului, cel dintâi cu mâinile mănjite de sângele Clitemnestrei, sânge împrăștiat pe altarul lui Ares, pe altarul furiei ucigașe. Aducerea la îndeplinire a răzbunării prin mijlocirea lui Oreste e o dovadă a puterii regelui dispărut. Prin actul fiului său, el e acolo, de față, erinie vie ce varsă sângele celei ce l-a ucis. Nu e nevoie să se arate, *eidolon*-ul lui nu are de ce să apară și să vorbească pe scenă. Întoarcerea morților se înfăptuiește înăuntrul celor vii, prin aceștia ei își afirmă cu tărie prezența. Nu a construit Sofocle personajul Electrei în jurul ideii că părintele-i mort continuă să trăiască în ea? Cu toată ființa ei, veșnic îndoliata Electra refuză să uite, își închină întreaga viață amintirii nestinse născute din disperarea pierderii suferite. Pentru ea, fidelitatea față de cei ce nu mai sunt definește însăși noțiunea de *conștiință a omului*, incarnează esența valorilor umane, dintre care cea mai de preț în ochii săi este mila. Gândul statornic îndreptat către tatăl mort, gând a cărui forță obsesivă e recunoscută și, în același timp, blamată de Clitemnestra, reprezintă adevăratul dialog al

Electrei cu cei din mormânt, un dialog care o absoarbe cu totul și o îndepărtează de lumea celor vii. În această lipsă de măsură, în această trăire excesivă a doliului, Crisotemis și corul văd un soi de demență. Una la care Electra nu renunță și pe care și-o cultivă chiar cu obstinație. Fiindcă i s-a interzis să meargă la mormântul tatălui, Electra a înălțat în sufletul ei un alt gorgan funerar, încărcat de întreaga forță pe care o poate avea un astfel de monument sacru, clădit din amintirile intense ce o torturează clipă de clipă. Nu încipe îndoială că, tocmai datorită acestei puternice legături sufletești dintre ea și tatăl iubit, Electra nu îi va cere niciodată acestuia să se arate, nu va lovi niciodată pământul cu pumnii, implorându-l să iasă la lumină. Oare pentru ea puterea celor morți nu rezidă în întregime în fidelitatea celor vii?

Când Electra, în piesa lui Sofocle, li se adresează lui Hermes și eriniilor, rugăminta ei este ca nelegiuirea să fie răzbunată; momentul coincide cu întoarcerea lui Oreste. Întoarcere regizată de Sofocle astfel încât, în scena recunoașterii, acesta să-i pară Electrei o fantomă venită de pe lumea cealaltă. Pretinsa moarte a lui Oreste nu funcționează aici doar ca o capcană pregătită pentru ucigașii lui Agamemnon, ci și ca ultima încercare la care va fi supusă Electra. Cumplită, îngrozitoare experiență, care o va aduce în pragul deznădejdiei, făcând-o chiar să-și dorească moartea. Crezând că ține în mâini urna cu rămășițele pământești ale lui Oreste, că în locul fratelui iubit și așteptat i-a fost adusă doar amintirea lui, doar o umbră imaterială, Electra nu mai are decât o singură dorință: aceea de a-i împărtăși soarta și mormântul. Ea se agață cu disperare de această urnă pe care refuză să o cedeze – „Îndură-te, nu-mi lua ce mi-e mai drag pe lume” – și în care se află tot ce a mai rămas din trupul lui Oreste, pe care nu va renunța să-l îngroape. Urna va fi de acum înainte singurul mormânt unde ar mai putea găsi un sprijin. Electra își apără cu îndârjire dreptul de a-și jeli fratele și se revoltă când „mi se refuză un mort care îmi aparține”. Și în acea clipă, femeia care nu-și uită morții, căreia nu i-a mai rămas în chip de consolare decât îndeplinirea ritualului funerar, îl vede deodată în fața ei pe

Oreste în carne și oase, pe Oreste trăind, și nu-și crede ochilor. Experiență a imposibilului devenit posibil: Oreste îi apare Electrei mort și viu în același timp. „M-ai făcut să văd”, îi spune ea lui Oreste răvășită, zguduită de plâns, „lucruri uluitoare, și dacă tata ar învia astăzi din mormânt, n-aș zice că s-a întâmplat o minune, ci aș fi convinsă că îl văd aieuea”. Oreste, cel ce ține acum locul tatălui mort, e dovada limpede a faptului că inimaginabilul se poate produce: morții se pot întoarce printre cei vii. Un Oreste însetat de răzbunare, pe care, după intrarea lui în palat, corul îl va declara apărătorul morților, un Oreste aducător el însuși de moarte, cu sprijinul lui Hermes, care îl va învălui într-un fel de ceață pentru a-l ascunde privirilor, un Oreste a cărui răzbunare va confirma adevărul de netăgăduit: „sunt vii morții culcați în pământ”.

Sângele care îi pătează mâinile este sângele cerut de umbra lui Agamemnon, o umbră care nu s-a arătat decât în visul Clitemnestrei, povestit Electrei de către Crisotemis, așadar, evocat printr-o relatare indirectă: „Cică l-ar fi văzut (*eisidein*) pe tatăl nostru”, deci pe Agamemnon însuși, „sădind cu mâna lui în cămin sceptrul purtat de el odinioară. Iar din acest sceptru se pare că ar fi răsărit un laur înflorit, atât de mare, încât umbra lui se întindea peste tot ținutul Micenei”. Viziune nocturnă care constituie o sursă de *phobos* („groază”) pentru Clitemnestra ca și pentru Electra, certitudine că imaginile din vis sunt trimise chiar de către Agamemnon asatinei sale. Fantoma răzbunătoare va reveni în visele ucigașei, de această dată sub forma unei grandioase imagini protectoare a stirpei. Iar corul, îndată după aceea, își va afirma convingerea că visul este adevărat. El anunță că se va face dreptate și că vor sosi eriniile. Fantoma apărută în vis dobândește valoare de oracol. Vedeniile nopții se vor adevăra în realitatea faptelor, se vor împlini prin moarte, prin violența criminală și justițiară a lui Oreste, mesagerul morților din adâncuri.

Cadavrul tragic naște fantome

Dar și cei morți de curând refuză să moară cu totul. Desigur, în finalul *Electrei* lui Sofocle, cadavrul Clitemnestrei, prezent pe scenă, nu este decât unealta cu ajutorul căreia – teribilă și tragică ironie – i se va întinde o capcană lui Egist. În schimb, în *Oreste*, ca și în *Electra* lui Euripide, leșul Clitemnestrei și cel al lui Egist vor deveni la rândul lor fantome ce se vor răzbunate. La sfârșitul *Hoeforelor*, îi vedem pe Clitemnestra și pe Egist zăcând răpuși de o moarte violentă, și chiar dacă Oreste își proclamă dinaintea lor victoria și justetea actului prin care a pedepsit o fărădelege, el știe prea bine că această victorie l-a pângărit, că ea va fi mereu însoțită de groaza (*phobos*) provocată de arătări ori de imaginile înfricoșătoare din vis. Sângele mamei sale, scurs și închegat în pământ, va cere la rândul lui răzbunare, va trezi eriniile din somnul lor. Imaginile ce se nasc în mintea lui Oreste, înspăimântătoare năluciri, sunt cele ale unor femei semănând cu Gorgonele, îmbrăcate în negru, cu capete în jurul cărora se încolăcesc șerpi. Din ochi li se preling picături de sânge. Corul nu le vede, dar Oreste, da. Sunt „cățelele mamei sale”, care i-au adulmecat urma și care îl hăituiesc.

Fantoma răzbunătoare nu se arată oricui. *Eumenidele* confirmă faptul că eriniile sunt, în realitate, manifestări ale acestei fantome răzbunătoare, și asta nu doar pentru că *eidolon*-ul Clitemnestrei intervine, după cum am văzut, ca să le întărească, să le dea un imbold în prigonirea lui Oreste, ci și pentru că dansul lor și cântecul lor macabru sunt asociate amintirii crimelor și delirului ucigașului, delir populat de fantome care se întorc și de viziuni ale morții. La fel, în finalul *Electrei* lui Euripide, când sunt

aduse cele două cadavre – corpuri scăldate în sânge –, Oreste re trăiește detaliile asasinatului, înainte de a acoperi trupul mamei sale cu un giulgiu. Apoi Dioscurii, frații Clitemnestrei, despre care corul se întreabă dacă sunt *daimones* sau zei cerești și pentru ce oare se lasă văzuți de către oameni, Dioscurii aceștia, așadar, vin să-l anunțe pe Oreste că va fi vânat de erinii, de cumplitele Kere, zeițele cu chipuri de cățele, și că va cădea pradă unei sminteli legate de aceste vedenii, sminteală pe care trebuie să o îndure înainte de a fi iertat. Iar *Oreste* a lui Euripide va descrie, de asemenea, această tulburare a minții, această maladie (*o mania* echivalând cu un adevărat *nosos*) în care este aruncat eroul, autorul sângerosului matricid, această stare la vederea căreia Electra se va teme să mai rostească numele eriniilor, îndârjitele urmăritoare ale unui Oreste terorizat.

Cadavrul tragic este întotdeauna cadavrul unui mort ce refuză să moară. Cei vii sunt datori să-i îndeplinească toate vrerile. Cadavrul tragic este un mort care continuă să trăiască, chiar dacă *eidolon*-ul său nu îi urmărește, prin apariții efective, pe cei rămași în viață. E cazul lui Ajax, în cea de-a doua parte a tragediei cu același nume a lui Sofocle. Nu le cere el eriniilor, cu câteva clipe înainte de a se sinucide, să-l răzbune pedepsindu-i pe fiii lui Atreu? Iar după sinucidere, trupul lui rămâne pe scenă, prezent și totodată ascuns privirilor, căci corul nu-l zărește, în vreme ce Teucros, fratele lui, se poate apropia de el și-l poate vedea; este o „funestă viziune”. Ca și o fantomă, el nu li se arată tuturor. Dar aidoma unei umbre omniprezente, se află în centrul dialogului celor vii pe tot cuprinsul celei de-a doua părți a tragediei. Înainte de a-și fi luat viața, eroul lui Sofocle își exprimase temerea de a ajunge un biet leș batjocorit, înjosit, lăsat fără mormânt, zvârlit ca hrană păsărilor. Ca și cum ar fi știut că Ajax și-ar fi dorit să fie înmormântat după datină, Teucros va ieși învingător în disputa cu Menelau, Agamemnon și Ulise, care se împotriveau acestei dorințe, voind să-și supună dușmanul celei mai mari umilințe: aceea de a rămâne nejelit și neîngropat. Teucros obține pentru Ajax mormântul convenit unui erou, mormânt care va aminti lumii faptele lui de vitejie, căci, așa cum va

recunoaște până la urmă Ulise, „Nimeni nu are dreptul să-și bată joc de trupul neînsuflețit al unui viteaz, oricât de mult l-ar fi urât”. Ulise, partizan al respectului datorat inamicului mort, are câștig de cauză în fața trufașului Agamemnon, partizan, ca și Menelau, al unui comportament ofensator. Iar Teucros va relua, la adresa lui Agamemnon, apelul lansat de Ajax eriniilor în ultimele lui clipe de viață, rugămintea de a-l răzbuna, necruțându-i pe Atrizi. Ca și cum Ajax ar fi trăit din nou prin Teucros, așa cum Agamemnon va continua să trăiască prin Oreste.

Un alt ilustru cadavru absent din scenă, dar omniprezent în acțiune este cel al lui Polinice din *Antigona* lui Sofocle. Ca și Teucros în cazul lui Ajax, Antigona refuză moartea înjosoare, batjocorirea trupului neînsuflețit al fratelui ei, lăsat să putrezească neîngropat din porunca lui Creon, Antigona care se trage totuși, așa cum îi reamintește Ismena chiar la începutul tragediei, dintr-un neam blestemat să piară de moarte violentă (de exemplu, automutilarea lui Oedip ori sinuciderea Iocastei). Gata să se sacrifice pentru a fi pe placul morților ei îndrăgiți, pentru a respecta ceremonialul funebru al înmormântării lui Polinice, Antigona i se împotrivesc lui Creon, care îi interzisese să se atingă de rămășițele pământești ale dușmanului său și cere vehement să fie îngropat după rânduieli. Acest ritual pentru cei morți este pentru Antigona legea nescrisă a zeilor, o lege statornicită atât de zeii subpământeni, cât și de cei din ceruri. De aceea, pentru ea, îndeplinirea ritualului reprezintă cel mai nobil titlu de glorie al oamenilor vii. Antigona este trup și suflet de partea morților. Legea lor e și legea ei, fie și cu prețul renunțării la viață. De altfel, îi și spune Ismenei: „Tu te-ai hotărât să alegi viața, eu moartea”. Și îndată după aceea: „Nu te necăji, trăiește! Eu am renunțat de multă vreme la viață, ca să le fiu de ajutor celor morți”.

Eroul tragic, un mort viu

Într-o anumită măsură, Antigona a pășit deja în împărăția morților, deși continuă să facă parte din lumea celor vii. Locul ei este, într-adevăr, în această zonă de frontieră, care nu ține, de fapt, nici de teritoriul morții, nici de cel al vieții. Grota săpată în stâncă, în care trebuie să coboare și să se îngroape de vie din porunca lui Creon, reprezintă metafora acestei tragice situații. Închisă între pereții de piatră, Antigona ar putea fi asemănată cu Niobe, îndurerata mamă pe care Zeus, înduioșat de atâtea lacrimi, o preschimbase în stâncă. Statuia de piatră care plânge, iată una dintre posibilele figurări ale destinului eroului tragic, mort și totodată viu, locuitor deopotrivă pe tărâmul morții și pe cel al vieții.

Antigona nu este singurul personaj ce posedă acest dublu statut. Dacă, în tragedia greacă, nu există nici un cadavru cu adevărat mort, apoi nu există nici un erou viu care să nu aibă o legătură oarecare cu moartea. Sunt numeroși eroii socotiți sau care se socotesc ei înșiși morți, care duc încă din viață o existență de fantomă și care li se înfățișează celorlalți în chip de umbre: Hecuba în *Troienele*, Peleu în *Andromaca* (după moartea lui Neptolem) sau Oedip în *Oedip la Colonos*. Firește, am putea vedea în toți aceștia niște sărmani bătrâni copleșiți de nenorocirile abătute asupra lor. Dar și tinerii Electra, Antigona, Oreste sau Heracles au trăit experiențe asemănătoare. Personajul tragic reprezentat de fiecare dintre ei este insul care a trecut un prag și care aparține de acum încolo zonei-limită din vecinătatea împărăției umbrelor.

În *Orestia*, în momentul uciderii lui Egist de către Oreste, corul rostește această surprinzătoare frază: „Cei morți îl lovesc

pe cel viu”. Ea nu se poate explica doar prin vicleșugul lui Oreste, așa-zisul vestitor al propriei morți. Și nici nu înseamnă doar că tatăl mort lovește cu mâna fiului său aflat în viață. Fraza trebuie înțeleasă și ca o atestare a identificării lui Oreste cu erinia însetată de sânge, cu șarpele din visul înfricoșător al Clitemnestrei (monstrul – *teras*) ; pe scurt, cu Gorgo. Mai înainte însă, așa cum am văzut, corul îl asociase cu Perseu, cel ce înfruntase Gorgonele și retezase capul Meduzei. Mult mai târziu, straniul dialog dintre Oreste și sclavul frigian venit să povestească moartea Elenei va relua aceeași temă : frigianului ce-și mărturisește teama în fața sabiei al cărei tăiș sclipește amenințător Oreste îi spune : „Ți-e frică să nu te preschimbi în piatră, ca la vederea Gorgonei ?”. La care frigianul răspunde : „Nu, în cadavru, căci nu i-am văzut niciodată chipul”. Într-adevăr, numai eroul tragic poate cunoaște acest chip. Să-și măsoare puterile cu Gorgo este un privilegiu rezervat doar lui. El se va defini, așadar, ca fiind omul capabil să dea piept cu Gorgo, să vadă moartea cu ochii, să întâlnească fantomele fără să se transforme într-o piatră, dar, în același timp, și ca omul pe care Gorgo îl învinge în cele din urmă, folosindu-se de arma propriilor spaime, căci e terorizat de imaginea faptelor sale, de propria-i imagine. Înfruntând-o pe Gorgo, el își vede, ca într-o oglindă, propriul chip, vede nu numai moartea, ci și propria moarte. În relația de tragică reciprocitate pe care o are cu Gorgo, eroul tragic nu va fi un învingător, așa cum fusese Perseu, cel ce izbutise să se ferească de puterea privirii sale ucigătoare.

Teritoriile alterității sălbatice : moartea și nebunia

Întâlnirea cu Gorgo înseamnă, pentru eroul tragic, o experiență a alterității care îl împinge spre nebunie și/sau spre moarte, cele două fiice ale întunericului în mitologia greacă. Oreste al lui Euripide, Oreste cel de după crimele comise, pătrunde și el în universul nebuliei și al morții. Îi împărtășește, de altfel, Electrei în repetate rânduri sentimentul că aparține deja acestui univers : „Te afli de pe acum printre cei morți”, îi spune Electra, iar Menelau are și el, în fața lui Oreste, senzația că vede o arătare de pe lumea cealaltă. Răspunsul lui Oreste e următorul : „nu sunt viu, deși văd lumina”. De-a lungul acestui dialog, axat în totalitate pe tema groazei, devine treptat limpede că, prin înfățișarea lui de sălbatic, prin aspectul înfricoșător al ochilor săi arși de febră, prin privirile lui rătăcite, chipul lui Oreste îi evocă lui Menelau pe acela al unui strigoii sosit de pe alte țărâni. E un chip pe care se citește oroarea nelegiurii făptuite – asasinarea mamei sale – oroare asociată delirului, nebuliei iscate de vedeniile nopții : trei fecioare semănând cu noaptea, ale căror nume sacre trebuie trecute sub tăcere. La vederea lor, Oreste începe să delireze (*baccheuein*), iar cauza acestei tulburări a minții este obsesia terorizantă a matricidului său. Delirul lui e o adevărată boală (*noseis*).

Prin experiența tenebrelor, în care moartea se împletește cu nebunia, trece și Heracles, eroul tragic coborât de viu în împărăția lui Hades, eroul dispărut în adâncurile întunecate ale pământului, evocat la începutul piesei omonime a lui Euripide și invocat apoi, în speranța că invocația va fi auzită și că umbra lui se va lăsa văzută, căci salvarea poate veni și de la o făptură ireală. Iar când

va apărea aievea, înainte de a avea certitudinea că au într-adevăr de-a face cu Heracles în carne și oase, întors din lumea celor morți, toți se vor întreba dacă nu cumva e vorba despre o nălucire dintre cele ce tulbură visele. După cufundarea în lumea tenebrelor, eroul celebrează întoarcerea la lumină. Firește, această coborâre în bezna Infernului și această revenire la lumina zilei sunt de neconceput fără ajutorul zeilor, privilegiu de care se bucură din plin semizeul Heracles. Dar tot zeii sunt și cei din pricina cărora el va avea parte de o nouă experiență la fel de tulburătoare: nebunia. Alte tenebre, un alt chip al lui Gorgo. Lussa, fiica întunericului, va avea rolul de a-i lua mințile și de a dezlănțui în Heracles, prin dansul ei frenetic, acompaniat de flaut și asociat ororii unei vânători sălbatice, furia demenței criminale. Corul nu se înșală în această privință: „E Gorgo, fiica nopții, înconjurată de viperele ei cu o sută de limbi șuierătoare, e Lussa, a cărei privire te împietrește”. Ca și Gorgo, ca și eriniile, Lussa e indisociabil legată de ideea răzbunării cerute de sângele vărsat, de pedepsirea vinovaților pentru faptele lor de neiertat. Iar când Heracles, pradă acestei furii ucigașe, își va omorî propriii copii crezând că sunt copiii lui Euristeu, privirile lui crâncene, feroase, vor semăna cu cele ale unei Gorgone.

În timp ce Heracles doarme, căci zeița Atena intervenise și îi potolise furia cufundându-l în somn, Amfitrion – cel ce îl veghează – evocă eriniile, care se și porniseră în căutarea lui. Când se trezește, Heracles nu-și mai dorește decât să se reîntoarcă în Infern, însă, de data asta, mort de-a binelea. În scena următoare, Tezeu, revenit și el din ținuturile morții, îl imploră pe Heracles să-l lase să-i vadă chipul, pe care acesta și-l ascunsese sub propria-i mantie, așa cum obrazul morților e ascuns sub un zăbranic: Heracles nu voia ca dezonoarea lui să se răsfrângă și asupra lui Tezeu. Tezeu insistă, spunându-i că nici un răzbunător (*alastor*) nu e chemat în ajutor de un prieten pentru a-i face vreun rău acestuia. El vrea să-l privească în față, nu se teme de Gorgo. Heracles se lasă convins și acceptă să-l urmeze pe Tezeu la Deifi, unde se va duce pentru a se „purifica”, pentru a-și face iertat sacrilegiul. Semizeul, care doborâse atâția monștri și

care coborâse viu în împărăția lui Hades, alege, până la urmă, oamenii. Alege să fie un erou, al cărui destin tragic și-l asumă. Căci tragedia nu este pentru zei; numai semizeii au parte de ea, care, aflați la granița dintre divin și uman, nu renunță niciodată la legătura lor cu tărâmul oamenilor, condamnați de moarte sau de întâlnirea cu fantomele să treacă prin cele mai îngrozitoare încercări.

Silit să-și trăiască nefericirea, să-și înfrunte durerea, Heracles visează, în finalul tragediei, să se transforme într-o piatră, una care și-a uitat calvarul, o piatră fără amintiri și fără grai, o statuie veșnic mută și din ochii căreia, aidoma statuii lui Niobe, să nu mai izvorască niciodată vreo lacrimă, pe care fantomele trecutului să nu o mai tulbure și amintirile să nu o mai tortureze. De altminteri, chiar și Tezeu, uluit de plânsul lui Heracles, nu-l mai recunoaște. E într-adevăr un Heracles de nerecunoscut, care a trăit clipe tragice și care acum nu mai aspiră decât la imobilitate și tăcere. A fost, de altfel, o dublă „trăire”, a morții și a nebuliei totodată, în care alteritatea furiei ucigașe a luat înfățișarea lui Gorgo. Trezit din delirul său de asasin, Heracles a crezut că se află din nou în Infern. Așa cum crezuse și Oreste, prizonier și el al Lusei, al eriniilor și al dansului lor bezmetic, acele erinii despre care Apollo amintește, în *Eumenidele*, că stăpânesc teritoriile morții violente, premature și ale răzbunării cadavrelor pângărite, teritorii despre care antropologia ne spune că sunt spațiile prin excelență ale întoarcerii celui mort și ale apariției fantomei.

Orestia lui Eschil e străbătută de la un capăt la altul de ideea că acolo unde întâlnești o erinie întâlnești fantoma, pe Gorgo și groaza stârnită de masca ei, imagine a celei mai radicale alterități. Dar întâlnești și nebunia, căci imnul eriniilor este asociat pierderii rațiunii. Eriniile pun stăpânire pe mințile oamenilor, le încătușează, le lasă pradă delirului. Încă din finalul *Hoeforelor*, Oreste simte cum nebunia îi dă târcoale. Spiritul lui rebel, pe care nu-l mai poate controla, îl poartă deja pe cărări necunoscute, cele ale unei nebulii ce-l duce în pragul morții, cele ale unor halucinații în care i se năzarește că vede femei asemănătoare Gorgonelor,

fantome existente doar în imaginația lui bolnavă și pe care doar el le vede. Și asta înainte de a fi înconjurat, în *Eumenidele*, de supranatural, căci aici eriniile se materializează, apar pe scenă alături de fantoma Clitemnestrei. Faptul că eriniile capătă o formă nu are însă nici o importanță: chiar absente din scenă, ca la Euripide, ele sunt prezente în privirea halucinatului încolțit, hăituit de fantome, de nălucirile unui delir care-l împinge din acea clipă spre moarte. Plăsmuirile nebuniei, precum apariția fantomatică sau imaginea din vis, închid în ele o egală prezență a invizibilului și a forțelor sale ambivalente. Ca și fantoma, vedeniile ce bântuie delirul sunt deopotrivă capcană și adevăr.

Că fantoma care se arată ori că imaginea din vis au același statut ca și halucinațiile apărute în crizele de nebunie o atestă numeroase tragedii; un fapt rămâne totuși neclar: delirul este cel ce naște viziunea fantomei sau viziunea fantomei provoacă delirul? Închipuirile zămislite de delir în *Oreste* a lui Euripide, acea *mania* socotită boală (*nosos*) își au originea în sângele matern. Oreste, prizonier al Lusei, se adresează mamei sale (putem oare presupune că îi vede fantoma?) pentru ca ea să alunge vedeniile înspăimântătoare ce au luat chipul lui Gorgo. Încercând să-l convingă pe Oreste că aceste vedenii nu sunt decât niște iluzii optice (Oreste crede că vede ceva acolo unde nu există nimic, imaginile delirului fiind lipsite de substanță), Electra își dă destul de repede seama că, deși nălucirile lui Oreste sunt doar plăsmuirile unei minți rătăcite, ale unei simple *doxa*, ele au o putere reală asupra victimei lor, reducând-o la neputință. Așadar, unul dintre atributele zeilor este și acela de a crea fantome sau imagini amăgitoare, adevărate capcane în care cad și sunt distruse vieți omenești.

Cei pe care zeii vor să-i răpună se văd, astfel, exilați în spațiile alterității, unde domnește teroarea; așa se întâmplă cu Io din *Prometeu înălțuit* a lui Eschil, iubită odinioară de Zeus și silită acum să rătăcească flămândă prin ținuturi sălbătice, populate de tot soiul de spectre, de arătări, de fantome, urmărită de *eidolon*-ul lui Argos, boarul cu o sută de ochi, metamorfozat într-un tăun care o înțeapă neîncetat, întruchipare a țepușei divine. Chiar și Prometeu, atunci când își povestește viața, nu

uită să evoce acea regiune îndepărtată pe unde hălăduiesc Forkidele și Gorgonele și pe care i-o amintește episodul cu Io. *Eidolon*-ul lui Argos s-a întors din Infern ca să o hăituiască pe sărmana fiică a lui Inachos, să o vâneze pretutindeni, pe nisipurile de la marginea mării, în acele zone-frontieră dintre două lumi, teritoriu prin excelență al fantomelor. Io este condamnată nu numai să rătăcească în neștire; ea mai trebuie să îndure pe deasupra și metamorfozele propriului trup și pe cele ale minții sale răvășite, cum recunoaște ea însăși. Iar rătăcirilor ei nu le va putea pune capăt decât moartea. Nici Prometeu nu crede altceva; el reia istorisirea destinului lui Io tocmai pentru a evoca spațiile nelocuite de om, pustii, lăsate în paragină, unde își au sălașul Forkidele, trei fecioare îmbătrânite, cu trup de lebedă, cu un singur ochi, cu un singur dinte și la care „nu se uită niciodată nici ziua soarele, nici noaptea luna”. În preajma acestor locuitoare ale celui mai deplin întuneric „stau trei surori înaripate, cu șerpi în loc de plete, Gorgonele, spaima muritorilor, pe care nimeni nu le-ar putea privi fără să-și dea duhul”. Nimeni în afara eroului neînfricat ce ar avea puterea să o înfrunte pe Gorgo.

Delirul tragic : rățacire și cunoaștere

Acest spațiu aflat în plină sălbăcie – sau acest spațiu al limitelor și al frontierelor care îl mărginesc sau îl înglobează – este el însuși ambivalent. Teritoriu al morții sau al vânătorii nemiloase și al demenței criminale, el are, în același timp, statutul de spațiu al inițierii, al unei cunoașteri la care nu poate ajunge oricine. Acesta este, de altfel, punctul unde se întâlnesc cele trei zeități mascate – Gorgo, Artemis și Dionysos –, punctul unde se precizează, măcar într-o oarecare măsură, dubla valoare a delirului dionisiac. Dionysos, zeul teatrului, zeul concursurilor tragice și, totodată, zeu al delirului, al *maniei* (al maladiei), este, la rândul său, un zeu dublu : zeu al unui extaz inițiat, cu valoare de experiență a adevărului și zeu al unui extaz-capcană în care omul cade, ajungând astfel în stare de cele mai sângeroase fapte. Ambele dimensiuni ale delirului frenetic aparțin tragediei.

În exaltarea sa profetică sau ucigașă, personajul tragic își mărturisește legătura cu Dionysos printr-un vocabular care îl situează printre fideli zeului. Bunăoară, el este deseori asimilat unui soi de „bacant” (variantă masculină a *bacantei*, preoteasă sau însoțitoare a zeului Bachus). În *Oreste* a lui Euripide, corul, ca și Oreste însuși, folosește termenul *baccheuein* pentru a evoca delirul eroului, delir născut în mijlocul tenebrei și asociat obsesiei crimei și a sângelui. Oare n-ar putea fi și Oreste un fel de „bacant al lui Hades” ? S-ar asemăna astfel cu roabele troiene posedate de o furie demențială, distrugătoare, din finalul *Hecubei*, femeii pe care Polimestor le numește chiar așa : „bacantele lui Hades” (termen reluat în *Heracles* pentru a desemna orice femeie stăpânită de dorința de a ucide). Tot în *Hecuba*, Casandra este

considerată o „bacantă profetică”. Așa se face că, în una și aceeași tragedie, figura bacantei se vede asociată deopotrivă delirului divinătoriu și celui ca dezlănțuire criminală, delirului cu valoare de adevăr și celui ca rățacire a minții.

Privind lucrurile din această perspectivă, n-am fi oare îndreptățiți să înscriem în reflecția noastră și o piesă ca *Bacantele* de Euripide, unde dubla valoare a *maniei* dionisiace constituie miezul tragediei ? Pe de o parte, *mania* inițiaților, a slujitorilor și slujitoarelor zeului ; pe de altă parte, *Lussa*, adică tulburarea spiritului, *Lussa* întâlnită la surorile Semelei, fiicele lui Cadmus, *Lussa* care înseamnă pierderea rațiunii, nebunia ce împinge la crimă. O nebunie strâns legată de vânătoarea sălbatică din păduri și din munți. O *Lussa* care, precum cea a lui Heracles, este o gravă maladie. Ea culminează cu delirul lui Agave, delir al unei vânători de oameni necruțătoare și sângeroase, când omul este luat drept vânat, când trupul fiului ei, Pentheu, e sfâșiat în bucăți ca acela al unei fiare sălbatice cu care Agave îl confundă, mai înainte ca recăpătarea lucidității, revenirea la normal să o umple de jale și de disperare la vederea corpului astfel terfelit. Dar oare nu e vorba despre aceeași *Lussa* cu care Dionysos îl va ademini pe Pentheu pentru a-l face să se travestească, pentru a-l atrage în capcana alterității și a metamorfozei ? În aceeași piesă însă, Dionysos este și zeul delirului inițiat, al unei *manii* cu valoare divinatorie. Dar chiar și acest delir nu e lipsit de o anumită violență, de asocierea cu Ares. Dionysos al unei frenezii semnificând inițiere și înțelepciune se vede el însuși asociat vânătorii, solitudinii și întinericului pădurilor. El este și un Dionysos nocturn.

Nici la o „bacantă profetică”, așa cum este Casandra, cunoașterea nu se disociază de spaimă, ca și cum orice inițiere legată de experiența invizibilului ar trebui să implice confruntarea cu Gorgo, cu vederea fantomei. Iată de ce viziunile profetice ale Casandrei din *Agamemnon* a lui Eschil sunt aidoma unor vise, acele vise-coșmar populate de fantome și de erinii. Și nu întâmplător vocabularul fantomei și al imaginii visate traversează marele monolog al Casandrei, monolog obsedat de *phobos*, de teroarea care o face să vadă poarta palatului ca pe o poartă a Infernului,

În timp ce din palat ies aburi ce par să se ridice dintr-un mormânt. Viziune premonitoare a propriei morți, moarte pe care o evocă pentru ultima oară înainte de a intra în palat, înainte ca porțile acestuia să se închidă în urma ei (aceleași porți ce se vor redeschide curând pentru a lăsa să i se vadă cadavrul alături de cel al lui Agamemnon). Chiar înainte de a pătrunde în palat, Casandra aparține lumii celor morți, asemenea fantomelor din viziunile ei. Distanța care o despărțea de cor și care făcea din ea o figură tragică nu era oare tocmai această preștiință înfricoșătoare, privilegiu al celor ce au darul de a vedea dincolo de ecranul dintre vii și morți, al celor bântuiți nu numai de fantomele trecutului, ci și de acelea ale viitorului? O preștiință a morții grație căreia își văzuse propria moarte.

Fantoma sau jocul amăgirii și al adevărului

Dacă personajul tragic aparține universului fantomal, aceasta se datorează nu numai legăturilor sale cu fantoma care se întoarce, traversând în sens invers granița dintre lumea celor morți și lumea celor vii, ci și, mai ales, unei experiențe a nopții, a întunericii, pe care el a trăit-o nemijlocit. O noapte încărcată de vise premonitoare, bântuite de spectre ce rostesc adevăruri înfricoșătoare, o noapte plină de toate capcanele născocite de zei, de toate momelile și amăgirile în care aceștia l-au atras. Alături de cele trei mari figuri tragice, victime ale acestor curse divine – Ajax, Heracles, Agave –, și spre deosebire de ele, o altă figură, Elena, întrușipează ea însăși momeala, devenind o veritabilă unealtă în mâna zeilor. Astfel, ambivalența *eidolon*-ului, cu indeterminabila sa valoare de adevăr sau de minciună, de prezență a unei realități efective sau a unei imagini inconsistente și înșelătoare, ambivalența aceasta, așadar, se transformă într-o armă redutabilă, manipulată de zeitățile tragediei.

În experiența nopții sângeroase în care fusese pândit la tot pasul de închipuirii ale minții sale, de vedenii în care crezuse, Ajax recunoaște o criză de nebunie ce-l târâse până aproape de tărâmul morții, simte lucrătura zeilor, priceperea lor de a zămisli fapte ireale și ademenitoare. Heracles, eroul tragic care-și ucide copiii luându-i drept copii ai lui Euristeu, cade și el în plasa unor amăgiri asemănătoare, i se pare că vede o altă realitate, inexistentă. Heracles devine el însuși o Gorgo, o erinie a propriei progeneruri, un instrument al răzbunării zeiței Hera. În *Bacantele*, *eidolon*-ul ca prezență efectivă a invizibilului și *eidolon*-ul ca

phasma, în sensul de iluzie vidă de realitate, în sensul de amăgire, imprimă un caracter ambivalent aparițiilor lui Dionysos printre oameni. Formele, înfățișările pe care le ia Dionysos sunt nu numai năluciri, ci și semne ale prezenței efective a zeului. Dionysos este capabil să se ascundă sub chipul unui om, devenind astfel un *eidolon*, un invizibil realmente prezent, dar e în stare și să plăsmuiască forme fantomatice al căror rol este acela de capcane, de induceri în eroare. Ca, de pildă, acea *phasma*, acea fantomă golită de substanță cu care îl va păcăli pe Pentheu în timpul distrugerii palatului. Pentheu va porni în urmărirea acestei fantome cu aspect strălucitor și o va străpunge cu sabia, crezând că, astfel, îl omoară pe Dionysos. Vicleșugul prin care zeul îi va răpune și pe Agave și pe Pentheu este de o desăvârșită ambiguitate. Agave își va urmări și ucide fiul, crezând că urmărește și ucide o fiară sălbatică (așadar, invers față de înșelătoria care îl va duce la pieire pe Ajax). Or, această capcană nu e lipsită de legătură cu o anumită formă de *eidolon* a lui Dionysos însuși, care poate lua, de pildă, înfățișarea unui taur (când apare astfel în halucinațiile lui Pentheu, e destul de greu să deosebim aparența mincinoasă de adevăr). Bineînțeles, în finalul piesei, Dionysos apare plutind în văzduh, în toată splendoarea lui de făptură divină, trădată de strălucirea *eidolon*-ului său. Dar concluzia corului ne va avertiza în privința surprizelor pe care zeii le rezervă oamenilor. Cum am putea să nu deslușim aici, în filigran, tema vicleniei divinităților, acea viclenie al cărei instrument privilegiat este nălucirea înșelătoare?

Aceasta este și tema principală din *Elena*, piesa lui Euripide, căci la baza întregii tragedii stă fabricarea de către zei a unui dublu al Elenei, un dublu fantomatic ce servește drept ispititoare momeală. În tragedia greacă, statutul Elenei pare de-a dreptul uimitor. Încă din *Orestia*, Elena este absentă și totodată prezentă. În jurul ei se articulează, în *Agamemnon*, motivul fantomei, cel al imaginii din vis și cel al eriniilor. Elena și fantoma ei, ne spune corul, bânuie prin palatul pustiu al lui Menelau. Retras într-un ungher al palatului, tăcut și nemișcat, regele abandonat trăiește înconjurat de ipostazele Elenei: *phasma*, *oneirophantos*

și *colossos*. Imaginea spectrală a acesteia trece prin fața unui Menelau ce visează cu ochii deschiși; femeia apare și în visele sale nocturne, după cum este immortalizată și printr-o statuie, un dublu în care el a dorit să-i vadă neîncetat făptura. Pentru cor însă, fantoma Elenei este și o erinie. Asociată suferinței, războiului, sângelui vărsat, măcelului, ea este legată de acel *Ate* al neamului, de destinul nefericit al Atrizilor, presărat cu morți și cu nenorociri. Fantoma, precum și erinia Elenei sunt prezente, mai înainte chiar de apariția fantomei și a erinii Clitemnestrei.

În *Elena* lui Euripide par a fi exploatare și dezvoltate toate temele schițate de Eschil la începutul *Orestiei*, prin articularea lor în jurul *confuziei tragice*. Dominată de vocabularul fantomei, piesa lui Euripide revine mereu la problema *eidolon*-ului. Fantoma Elenei, trimisă de Hera Troiei, *seamănă* neîndoielnic cu frumoasa grecoaică, nefiind, de fapt, decât o iluzie a lui Paris (*dokesis kene*), o farsă pusă la cale de către zei. Elena va spune că numele i-a fost despărțit de persoană (*onoma* și *ego*) și de corp (doar numele i se acoperise de rușine, nu și trupul, salvat de pângărire). Adevărata Elenă, cea pe care o vedem pe scenă lângă mormântul lui Proteu, fusese răpită de Hermes și adusă aici pe un nor, din porunca zeilor cerești, care, pentru a întinde o cursă pământenilor, îi concepuseră un dublu fantomatic, o imagine înșelătoare prin perfectă ei asemănare cu modelul. Când Teucros (care ajunge tot aici după moartea lui Ajax) o întâlnește pe Elena, el, cel ce o „*văzuse* cu ochii lui” pe cealaltă Elena, găsită de Menelau în Troia, nu mai înțelege nimic, până-ntr-atât copia era, ca aparență fizică, întocmai ca originalul. În lamentațiile care urmează, Elena va spune despre ea că e moartă și totodată vie, ca și cum imposibilitatea certă de a fi recunoscută ca dublu ar fi privat-o de orice recunoaștere a ființei sale reale.

Această identitate tulbure, confuză face din Elena o creatură a spațiului interstițial, căci ea nu aparține pe de-a-ntregul nici lumii celor vii, nici lumii celor dispăruți, la fel ca și Menelau, aflat și el în situația unei aparente morți. În povestirea lui Teucros, Menelau ar fi pierit, chipurile, înecat în mare; ca și Oreste, e socotit mai întâi mort, înainte de a reapărea în carne și oase.

Menelau intră în scenă îndată după ce Elena se întreabă care i-o fi fost soarta : a murit sau trăiește ? Căci, contrazicând relatarea lui Teucros, sibila Teonoe îi spusese că Menelau e în viață. La rândul său, Menelau aflase, tot de la bătrâna prezicătoare, de prezența în acel loc a Elenei, femeia cu același nume ca al aceleia din Troia, cum spune chiar el. Ceea ce fascinează în scena întâlnirii dintre Elena și Menelau este faptul că fiecare dintre ei crede despre celălalt că e o fantomă. Debutul dialogului stă sub semnul terorii și al groazei, provocate, pe de o parte, de asemănarea care îi uluiește pe amândoi, iar pe de altă parte de incertitudinea cu privire la identitatea lor. Când Elena îi spune lui Menelau cine este, acesta o invocă pe Hecate pentru a o implora să-i trimită fantome (*phasmata*) favorabile. Elena protestează, susținând că nu este câtuși de puțin o vedenie nocturnă (o halucinație a nopții, o năzărire de vis), dar Menelau nu poate fi convins, el se îndoiește de propria percepție și se întreabă dacă nu cumva și-a pierdut mințile. Să fi căzut oare într-un delir halucinatoriu, sursă a unor năluciri amăgitoare ? Pe Menelau îl înfioară, îl înspăimântă existența acestei duble Elene, a acestor două trupuri (*soma*) neînchipuit de asemănătoare. În ciuda încercărilor Elenei de a sublinia deosebirile dintre femeia reală și *eidolon*-ul ei, fantoma trimisă în Troia, forța acesteia din urmă este atât de mare, încât Menelau va refuza să o recunoască drept adevărata Elena : Elena cea vie. De altfel, întrebându-se asupra originii *eidolon*-ului din Troia, Menelau nu întrebuințează termenul de *eidolon* și nici chiar pe cel de *phasma*, ci cuvântul *soma* : pentru el, ceea ce vede nu este forma vidă numită Elena, ci un corp. „Cine plăsmuiește”, întreabă Menelau, „aceste corpuri înzestrate cu darul privirii ?”. „Eterul”, îi răspunde Elena, acel aer imaterial, inconsistent din care e făcută soția fantomă, soția „vidă” (*kene*). Va trebui să sosească însă un mesager care să anunțe dispariția Elenei din Troia, ținută prizonieră într-o grotă, dispariția ei în acest Eter, pentru ca Menelau să folosească termenul de *eidolon*, în sensul de fantomă-simulacru.

Abia atunci va înțelege el de ce a început războiul Troiei : din pricina unui nor, *nephele*, a unei imagini golite de substanță, a

unei capcane pregătite de zei, capcană pentru care ei s-au servit de *eidolon*, de învelișul *psyche*-ului, de aparența din care e alcătuită imaginea morților. Nu devine oare Eterul, la sfârșitul tragediei și prin gura sibilei Teonoe, elementul cu care se unește sufletul celor morți ? Suflet despre care prezicătoarea ne spune că-și păstrează conștiința nemuritoare tocmai pentru a se putea uni cu Eterul. *Eidolon*-ul, această iluzie, această cursă ticluită de zei, ar fi, așadar, constituit din aceeași materie ca și sufletul morților. Ambivalență a acestor forme impalpabile care pot fi niște simulacre, dar și niște umbre protectoare. Desigur, *eidolon*-ul lui Proteu nu apare niciodată pe scenă, deasupra mormântului în apropierea căruia se desfășoară acțiunea. Cu toate acestea, mormântul rămâne semnul vizibil al prezenței invizibile – și totuși reale – a umbrei protectoare a lui Proteu. Acțiunea tragediei va urmări respectarea făgăduielilor defunctului tată. Prin mijlocirea prezicătoarei Teonoe, promisiunile lui de ocrotire vor fi aduse la îndeplinire. Sibila va vorbi și va interveni în numele acestuia. Astfel, *Elena* lui Euripide se situează la intersecția tuturor ambivalențelor proprii *eidolon*-ului – amăgire sau prezență reală, malefică ori benefică, instrument al nenorocirilor, al răzbunării divine și al răzbunării celor morți, dar și umbră protectoare, erinie sau *daimon* al stirpei.

Oedip și mormântul invizibil

Ambivalența aceasta ne amintește fără îndoială de figura lui Oedip din *Oedip la Colonos* a lui Sofocle, un Oedip care nu este, desigur, o fantomă ce se întoarce, dar care are, în pragul morții, toate atributele unui *eidolon* ambivalent: erinie, dar și *daimon*, funest și protector totodată. Oedip, orbul cel veșnic pe drumuri, figură rătăcitoare cu ochii stinși, cu orbitele goale, căutându-și mereu un loc unde să se statornicească, se oprește la marginea unei păduri, se așază pe o piatră necioplită, pe o stâncă neatinsă de mâna omului și care aparține zeitelor terorii (*phobos*), „fiice ale pământului și ale beznei”, Eumenidele atotvăzătoare. Ajuns la capătul vieții, al cărei sfârșit fusese prorocit de Apollo, Oedip se pune imediat sub protecția acestor puteri deopotrivă binevoitoare și temute. Este o primă afirmare a ambivalenței rolului prevăzut pentru eroul aproape muribund al lui Sofocle. Moartea lui, benefică pentru acele locuri, va fi și o *Ate*, o moarte ce va răzbuna suferințele îndurate, pricinuite de cei ce-l alungaseră.

Oedip se socotește deja o fantomă, un *eidolon*: nu mai este decât umbra lui însuși, atât în sensul de umbră a celui ce a fost odinioară, cât și într-un sens mai profund. Corul bătrânilor nu se înșală atunci când vorbește despre această ființă rătăcitoare ce nu a respectat interdicția de a pătrunde în pădurea rezervată doar femeilor invincibile „al căror nume nu-l rostește nimeni fără să tremure de groază” și pe lângă care Oedip trece mut, fără să le arunce o privire. Eumenidele, căci despre ele este vorba, făpturi ce nu pot fi nici privite, nici numite fără riscul de a fi pedepsit, au, așadar, ceva din Gorgo, și-au păstrat până și măștile de erinii. Cu chipul lui înspăimântător, Oedip nu amintește și el de Gorgo?

Căci nu e doar un om cu ochii scoși, cu găvanele însângerate, un om cufundat pe vecie în întuneric, ci și un om ce rătăcește prin locuri neumblate, prin pustietăți în tovărășia Antigonei și care evocă el însuși aceste cutureieri dramatice în dialogul cu Ismena. Mai trăiește oare sau e doar o fantomă acest Oedip ce-și caută un mormânt și al cărui trup neînsuflețit și-l dispută încă de pe acum Teba și Atena? Îngropat în pământ atenian, leșul său înghețat va sorbi din solul Aticii sângele cald al tebanilor. „Soarta ta”, îi va spune el lui Creon, „este să-mi vezi fantoma răzbunătoare (*alastor*) rămasă pentru totdeauna în acest colț de lume”.

Alegând teritoriul Eumenidelor, Oedip optează pentru valoarea lor ambivalentă. Protectoare a Atenei, umbra lui va transmite Tebei și propriilor fii mesajul funebru al fantomei răzbunătoare, al fantomei ce va aduce la îndeplinire *Ate*-ul întregului neam. Iată de ce, de la un capăt la altul al piesei, Eumenidele vor fi neîncetat invocate ca ajutoarele și aliatele lui. Oedip mai are și un alt aliat, pe Tezeu, ce-i stă acum alături, așa cum altădată stătuse alături de Heracles; Tezeu, singurul care va cunoaște locul secret al morții lui. El va fi unicul martor al plecării lui Oedip spre Hades, căci doar el, în afară de Oedip, poate intra în contact cu Gorgo, doar el se poate aventura în acele regiuni neștiute, zone de frontieră unde se trece de pe tărâmul celor vii pe tărâmul morților, doar el poate înfrunta cumplitele creaturi a căror vedere e de nesuportat. Oedip își ascunde moartea de privirile oamenilor, se pregătește în secret pentru călătoria spre Hades, în care și-ar dori drept călăuze pe Hermes și pe zeița morților. El ține ca nimeni să nu cunoască drumul său tainic spre cei aflați deja în lumea tenebrelor și de care îl apropie propriile tenebre.

Când îi va evoca moartea, mesagerul va descrie împrejurările „uimitoare” și „miraculoase” în care aceasta se produsese. Oedip se oprise în fața unei stânci „cu temelii de aramă înfipite în pământ”, în apropierea unui crater spre care duceau câteva cărări. În calea lui se ivise, așadar, o nouă răspântie, unde, de data aceasta, avea să-și înfrunte propria moarte. De jur împrejur, patru elemente: craterul, stânca, un copac scorbuos și mormântul de piatră. Însoțit de fetele lui, se supusese unui ritual al purificării,

semănând perfect cu toaleta făcută unui mort. Oedip pășise încă de pe atunci în moarte. În același timp însă, moartea aceasta se plasa și sub semnul fertilității, căci tinerele fete se îndreptaseră spre colina zeiței Demeter, zeița agriculturii și a roadelor pământului, zeița renașterii ce urmează morții. În clipa în care moartea venise să-l ia, ea îi apăruse lui Oedip sub forma *glasului* unui zeu invizibil, al cărui nume nu va fi rostit. Acest nerăbdător zeu al morților să fie oare Hades ? Sau Caron, luntrașul său, ori Hermes, călăuza sufletelor celor morți ? Comentatorii ezită. În orice caz, nimeni în afară de Tezeu nu fusese atunci autorizat să asiste la desfășurarea evenimentelor. „Numai el era îndreptățit să știe ce se pregătește.” Ceilalți trebuiseră să-și întoarcă privirile. Când se uitaseră din nou, Oedip dispăruse cu totul ; îl văzuseră doar pe Tezeu acoperindu-și ochii cu mâna, de parcă s-ar fi aflat dinaintea unui spectacol imposibil de suportat. *Deinos, phobos*, tot vocabularul groazei, al terorii e prezent aici. *Phanein, blepein*, tot vocabularul vedeniilor, al nălucirilor, al privirii e de asemenea prezent. Tezeu a văzut ceea ce nu poate fi văzut. S-a uitat în ochii morții. Căci Tezeu este unul dintre puținii eroi care, în viață fiind, au coborât în împărăția morților și s-au întors vii de acolo.

Muritorilor de rând nu le rămâne decât să se uluiască de minunea, de miraculosul (*thaumastos*) acestei morți fără cadavru, al acestui trup răpit de zei : de cei din adâncuri ? De cei din văzduh ? Le mai rămâne și un loc de veci ascuns, tănuit, un mormânt fără mausoleu și fără statuie, fără gorgan și fără stelă funerară care să-l înscrie pe Oedip în istoria unei comunități, astfel încât Ismena va putea spune, pe bună dreptate, că tatăl ei nu a fost îngropat, că el e *ataphos*. Nimeni nu are voie, reamintește Tezeu, să-i arate mormântul. I-a jurat asta lui Oedip și se va ține de cuvânt. *Daimon* răzbunător, erou protector sau prezicător al morții și al răzbunării, Oedip mort nu mai rătăcește, dar nici nu poate fi localizat. Are un mormânt, dar e unul invizibil, ascuns nu departe de statuia – vizibilă însă – a eponimului locului, eroul Colonos. Oedip nu va avea un *colossos*. Nu va exista nici o piatră, nici o statuie unde *psyche*-ul lui să poată fi invocat sau evocat. Destinul lui Oedip se sfârșește în umbră și tăcere, în adâncul unei văgăuni neștiute.

Statuia și fantoma

Raportul dintre statuie și fantomă apare cu claritate în tragedia greacă. *Colossos-ul*¹, amintește Vernant, este acea efigie înălțată din pământ, împlântată în sol, simplă piatră, statuie-stâlp sau statuie antropomorfă ce figurează dublul, substitutul cadavrului absent și îi fixează *psyche*-ul, adică acea parte a omului care, în concepția grecilor, rătăcește între lumea celor vii și lumea celor morți și care, ca fantomă, reprezintă o putere primejdioasă sau, dimpotrivă, protectoare. Acest *colossos* poate fi coborât în beznă mormântului, dar poate și să se ridice deasupra acestuia. Dintr-o piatră ori dintr-o statuie apare uneori, grație puterii ritualului de evocare, cel plecat dintre pământeni. Căci *colossos-ul* este semnul contactului posibil cu morții, semnul unui mort ce poate urca spre lumină. În același timp, *colossos-ul* este un semn al absenței, al apartenenței la un *altundeva*, totodată, semn al vizibilității posibile a *psyche*-ului pentru cei vii, al fantomei care se poate întoarce și al alterității sale. *Colossos-ul* ține de ceea ce Vernant numește „categoria psihologică a dublului”. „Un dublu este altceva decât o imagine. El nu este un obiect natural, după cum nu este nici un obiect mental, o imitație de obiect real, o iluzie a spiritului ori o creație a minții. Dublul reprezintă o realitate exterioară subiectului, dar care, prin însăși înfățișarea sa, prin caracterul său insolit, se deosebește net de obiectele familiare ce alcătuiesc decorul obișnuit al vieții. El joacă simultan pe două planuri opuse : în aceeași clipă în care își afirmă prezența, dublul

1. Cf. Jean-Pierre Vernant, „La catégorie psychologique du double”, în *Mythe et pensée chez les Grecs*, vol. II, ed. cit.

se revelează ca neaparținând lumii noastre, ci unui inaccesibil *altundeva*.¹ Dar oare nu tocmai această ambiguitate a statutului prezenței e cea care definește fantoma? Ca și *colossos*-ul, fantoma marchează distanța dintre vii și morți, stabilind totodată o punte între ei. Prin fantomă, supranaturalul, invizibilul se inserează realmente în vizibil. Fantoma mijlocește un contact real cu ceva ce se află dincolo de vizibil, subliniind în același timp tot ceea ce are misterios și fundamental diferit acest *dincolo*, îndeosebi tărâmul de dincolo de viață, tărâmul morții.

Colossos-ul este o varietate a categoriei *eidolon*-ului, asemenea fantomei, imaginii din vis sau apariției de origine supranaturală. Să ne amintim de figura Elenei din *Agamemnon* a lui Eschil. Fantoma ei, ivită la chemarea nostalgică a îndrăgostitului Menelau, se înfățișă sub trei forme: apariția spectrală sau nălcirea, viziunea halucinantă, apoi vedenia din vis și, în sfârșit, statuia. Trei feluri în care Menelau o avea pe Elena, fără să o aibă totuși cu adevărat. Trei feluri de a articula prezența și absența. Statuia ca dublu, ca *eidolon* modelat pentru a face cu puțință prezența în absență, realizează legătura dintre cei vii și această lume a absențelor prin excelență care sunt morții. Piatra grosolan cioplită sau sculptată în așa fel încât să semene cu modelul ei viu este, am putea spune, orientată spre invizibil și legată de puterea morții în ceea ce are ea mai înspăimântător. În apelurile către zeitățile Infernului se jură pe o piatră. Gorgo îi transformă în stană de piatră pe cei ce o privesc. Statuia de piatră ce sugerează tăcerea, imobilitatea, neclintirea, statuia oarbă se poate preschimba în statuie care vorbește, se mișcă, privește, atunci când o animă puterile nevăzute ale zeilor ori ale morților. Prin săvârșirea ritualului magic, îi pot fi atribuite o privire, o voce, un gest. Invocarea sau evocarea o pot face să capete glas, după cum o pot face și să se înalțe deasupra mormântului, gorgan ori stelă funerară. *Psyche*-ul defunctului, insesizabil, se materializează prin statuie într-un trup și într-o voce, și tot prin statuie zeii își pot manifesta puterea lor protectoare sau acuzatoare.

1. *Ibidem*, p. 70.

Ambivalență a tăcerii și a vorbei, a inanimatului și a animatului, a corpului de piatră ca non-corp și ca substitut al corpului neînsușit sau al corpului zeilor. Statuile prind viață când se întorc morții sau când grăiesc zeii. E felul de a se manifesta al fantomei celor dintâi sau al apariției supranaturale a celor din urmă.

Prin urmare, va trebui ca, în analiza tragediei, să ținem seama de această strânsă legătură dintre statuie, pe de o parte, și fantomă sau apariție supranaturală, pe de alta. În unele tragedii, statuia semnifică puterea unui invizibil care se poate concretiza, care, prin ea, este deopotrivă absent și prezent. În *Hipolit* a lui Euripide, cele două statui ale zețelor Afrodita și Artemis sunt prezente în scenă, fiecare având în fața ei un altar. Iar aparițiile lor au rolul de a încadra acțiunea, cea a Afroditei la începutul tragediei și, simetric, cea a lui Artemis la sfârșitul ei. Statui de zeițe care figurează, tocmai prin această dualitate, însăși ambivalența forțelor supranaturale, protectoare aici în cazul lui Artemis și răzbuunătoare în cazul Afroditei. În *Andromaca* aceluiasi Euripide, statuia și altarul zeiței Thetis reprezintă pentru eroină o veritabilă putere ocrotitoare. De îndată ce acceptă să se îndepărteze de ele, cade într-o cursă. Hermionei, care disprețuiește această putere, *Andromaca* îi răspunde: „Nu vezi că statuia te privește?”. După înfrângerea suferită, Hermiona va regreta însă că nu are o statuie în altarul căreia să se refugieze, că e lipsită, așadar, de protecția forțelor invizibile. Iar Thetis va apărea plutind în văzduh, ca și cum ar voi să-și autentifice prezența în statuie. În *Ifigenia în Taurida*, puterea zeiței Artemis se manifestă într-un mod încă și mai direct, prin statuia zeiței, pe care Apollo îi poruncise lui Oreste să o fure și să i-o dăruiască Atenei. Ifigenia îi povestește regelui Thoas despre câteva dintre manifestările supranaturale ale statuii: se mișcase și-și mișcase și ochii. Se răsucise pe soclul ei, nu din pricina vreunui fenomen natural (un cutremur de pământ), așa cum presupune regele, ci cu de la sine putere, apoi își închisese ochii. Și toate aceste mișcări ale statuii care se însușește sunt menite să provoace mărturisirile celor păcătoși.

În *Alceste* lui Euripide, nu va exista propriu-zis o statuie care să prindă viață. După moartea Alcestei, Admet își visează soția

și se decide să-i comande statuia, așa cum făcuse și Menelau pentru a suplini absența Elenei. Fantoma răposatei Alcestea, își închipuie el, îi va fi astfel alături în fiecare noapte. Admet va așeza statuia în patul lui, pentru a trăi iluzia (*dokein*) că o are mai departe pe Alcestea, fără să o aibă totuși în realitate (*ouk echôn echein*), iluzia că ea va fi mereu prezentă în visele lui, în reveriile lui nocturne. Statuia nu va fi însă sculptată, iar Alcestea, readusă de Heracles din lumea morților, va reveni la viață nu datorită unei statui care se însufletește. Ea își va face apariția sub înfățișarea unei femei cu chipul acoperit de văluri, pe care Heracles i-o va prezenta lui Admet ca pe o străină. Admet încearcă mai întâi să nu-și facă speranțe deșarte (deși nu îi vede fața, străina seamănă mult la trup cu Alcestea). Ca și statuia plănuită, femeia cu văluri îi amintește de soția lui, dar „Morții nu se pot întoarce la lumină”, își va spune Admet, un Admet care vrea să se convingă pe sine că nu are dinaintea ochilor fantoma Alcestei. Scena se va desfășura totuși ca și cum, într-un anume fel, fantoma defunctei s-ar ascunde sub vălurile străineii. Nu-i spune oare Heracles lui Admet: „Fă-ți curaj, întinde mâna și atinge-o” (adică îndrăznește să atingi această alteritate misterioasă ce seamănă atât de mult cu soția ta cea moartă)? Aidoma unui nou Perseu, Admet va întinde mâna, întorcând totodată capul, căci Heracles se grăbise să adauge: „ca și cum i-ai reteza capul Gorgonei”. Abia atunci Heracles va ridica vălul și îi va cere lui Admet să o privească în ochi pe femeia care nu e alta decât Alcestea. Uluirea și nesiguranța lui Admet în fața indeterminabilei imagini care i se arată se traduc printr-o întrebare mută: e adevărată sau e o amăgire, o capcană întinsă de zei, o fantomă fără consistență, fără viață (*phasma nerterôn*)? Bărbatul ezită să o atingă și să-i vorbească așa cum i-ai vorbi unei ființe vii, pentru ca, până la urmă, să o strângă în brațe și să spună că o posedă iarăși, că a regăsit „privirea și trupul ei” (*omma kai demas*). Alcestea nu scoate însă nici o vorbă (ca o statuie?). Heracles va trebui atunci să explice că Alcestea nu va putea vorbi înainte de a se purifica timp de trei zile – purificare cerută de coborârea ei în Infern, de contactul cu lumea zeilor subpământeni –, numai că tăcerea Alcestei are cu totul alte rezonanțe.

Tragedia se încheie cu morala corului: el vorbește despre fericirea venită pe neașteptate, despre neprevăzut. Dar nu s-ar putea desprinde oare de aici și alte învățăminte? Această nouă Alcestea, care a cunoscut experiența tenebrelor, va fi pentru totdeauna „diferită” de cea care fusese odinioară. Căci această nouă Alcestea, cu chipul ascuns sub văluri, va păstra pururi în ea ceva dintr-o fantomă, ceva din tăcerea pietrei, tăcere legată de întâlnirea cu Gorgo. Admet, care nu este nici pe departe un erou tragic, nu va avea decât o mică bănuială, repede uitată, o rapidă și trecătoare intuiție a unui adevăr ce va rămâne secretul Alcestei, bine păzit de muțenia femeii. Cei ce califică piesa lui Euripide drept tragicomedie uită, fără îndoială, de această muțenie care preschimbă o femeie vie într-o statuie, o efigie, chiar dacă așa-zisa statuie închide în ea făgăduiala unor vorbe pe care le va rosti cândva și care vor fi adevăratul semn al întoarcerii sale la viață. Deznodământul va arăta că autenticul personaj tragic, Alcestea, continuă să aparțină acelei lumi intermediare situate între statuia tăcută și corpul viu.

Se știe că Euripide scrisese un *Protesilaus*. În legenda tesaliană a lui Protesilaus și a Laodameiei, aceasta din urmă, aflând de moartea soțului ei, pune să i se facă acestuia o statuie și, în unele versiuni, Protesilaus, eliberat din ghearele morții, vorbește prin gura statuii. Să fi fost oare această statuie prezentă în tragedia lui Euripide? N-avem de unde să știm. Totuși, după parcurgerea tuturor exemplurilor examinate mai sus, e limpede că tema barocă a statuiilor care vorbesc atunci când morții se întorc are legături profunde cu tradiția antică.

Cu siguranță că statuia însuflețită nu reprezintă, în tragedia greacă, modalitatea cea mai frecventă prin care se afirmă că morții pot reveni printre cei vii sau că ei continuă să trăiască sub pământ. Pe scena tragediei, simplele însemne funerare (stâlp, gorgan, stelă) sunt mai numeroase decât statuile, iar cele ale zeilor și ale zeițelor le întrec la număr pe cele ale morților. Aceste diferite forme de *colossos* au totuși, în spațiul tragic, un rol destul de însemnat: acela de a marca locul unei posibile manifestări a invizibilului, fie că e vorba despre zei, fie că e

vorba despre oameni care nu mai sunt în viață. Teritoriul tragediei este tocmai acest loc al apariției, al comunicării cu lumea invizibilă a zeilor și a morților. Din acest punct de vedere, discuțiile despre originile tragediei, accentul mai mult sau mai puțin apăsător pus pe legătura cu cultul lui Dionysos sau, dimpotrivă, cu cultul eroilor morți își pierd din importanță. Faptul că altarul (*thymele*) prezent în centrul spațiului tragic e altarul unui zeu sau e *eschara*, sediul prin excelență al jertfelor aduse ca ofrandă eroilor dispăruți, semnifică oricum că în acest centru al spațiului tragediei se înscrie dialogul cu morții, dar și cu puterile divine. Un spațiu unde invizibilul devine vizibil prin umbra celui ce se întoarce pe pământ, prin apariția unui zeu sau pur și simplu printr-o acțiune în care nenumărate semne le atestă prezența. Căci nu e nevoie ca o fantomă să intervină ca personaj dramatic sau ca un zeu să se arate și să vorbească pe scenă, pentru a demonstra că morții sunt mereu prezenți, iar zeii mereu activi. Prezența/absența lor constituie însăși textura acțiunii tragice.

Moartea privită în față sau eroul mascat

Nu numai mașinăria scenică – cu ajutorul căreia se realizează aparițiile efective ale fantomelor sau ale zeilor – servește la sublinierea importanței pe care o are prezența acestora în lumea celor vii, ci și, mai ales, experiența interioară a eroului tragic, mărturie a puterii fantomelor și a acțiunii zeilor, acțiune care, în tragedie, este întotdeauna legată de moarte, de prevestirea unei morți ce va fi provocată sau va fi suferită de cineva ori de prevestirea unei morți provocate și suferite de cineva. Să trimiți pe cineva la moarte sau să te pregătești să întâmpini tu însuși moartea, să intri în rândul celor morți sau să te întorci dintre ei, toate acestea nu sunt decât diverse moduri de a „privi moartea în față”, de a intra în contact cu Gorgo. Instrument și totodată victimă a lui Gorgo, eroul tragic își vede universul populat de fantome – fantome visate, năluciri interioare, dar și apariții efective –, ce anunță o moarte pe care o va comite sau care îl va lovi în curând. Și atunci nu cumva masca pe care el o poartă este semnul relației de reciprocitate dintre chipul său și masca lui Gorgo?

Firește, masca dramatică purtată de un actor n-ar putea fi confundată cu masca având statut de efigie divină, cu masca imaginilor de cult. Ea rămâne totuși semnul unei alterități care îl deosebește pe erou de cor, alteritate datorată raportului său privilegiat cu zonele aflate la limita spațiilor nelocuite, a regiunilor învăluite de tenebre, învecinate cu împărăția morților. Purtând marca unui semn divin și, în același timp, a unei relații cu moartea, ca în cazul măștii de cult, masca eroului tragic sugerează totodată primejdia și teama. Oare spectatorul, aidoma corului,

nu e înspăimântat de destinul eroului mascat, tot așa cum credinciosul trăiește, în fața măștii de cult, sentimentul terorii sacre inspirate de puterile supranaturale? „Ca figurare a forțelor supranaturale, spune Françoise Frontisi-Ducroux, masca de cult, ritualică, aparține zonelor primejdioase ale reprezentărilor umane”¹, lucru adevărat atât pentru masca lui Dionysos, cât și pentru cea a lui Gorgo. În universul reprezentărilor religioase, continuă autoarea, masca lui Dionysos corespunde „unuia dintre polii extremei alterității, acela al contemplării chipului zeilor, la celălalt pol aflându-se figura monstruoasă a Gorgonei, simbol al supremei interdicții, al inexprimabilului și al neputinței de a contempla moartea”. Grecii, ne reamintește Vernant, au doar trei divinități purtătoare de mască: Dionysos, Artemis și Gorgo, legate de spațiul rămas în sălbăcie și de alteritate, Gorgo figurând, în opinia lui, alteritatea cea mai radicală, aceea a morții². Veritabilă epifanie a alterității, masca propune privirii, în reciprocitatea viziunilor, în schimbul dintre *a vedea* și *a fi văzut*, o experiență a posesiunii și a identificării. „Dacă se uită în ochii strănii ai măștii, omul nu va mai putea să se vadă așa cum se văzuse până atunci. În contact cu bizareria, el trăiește sentimentul propriei bizererii”³.

În centrul acestei experiențe se înscriu concomitent revelația și teama de a se afla față în față cu masca zeului sau cu aceea a morții. Situațiile caracterizate printr-o confruntare frontală, arată Françoise Frontisi-Ducroux, sunt cele în care individul se exclude din rețeaua de relații vizuale ce definesc viața socială, dintre care ea citează în special moartea, somnul, exaltarea, nebunia sau frica, adică exact situațiile când poate fi văzută Gorgo sau poate avea loc o întâlnire cu fantomele. Iar în analiza diferitelor efigii ale lui Dionysos, propusă de autoare, putem observa că, deși masca rămâne un element central, ea este mereu asociată cu

1. Françoise Frontisi-Ducroux, *Le Dieu-masque, une figure de Dionysos d'Athènes*, Paris, Roma, 1991, p. 13.

2. Cf. Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, ed. cit., și, de asemenea, *Figures, idoles, masques*, ed. cit., partea a doua, consacrată „Figurării zeilor” (I. Gorgo, II. Artemis, III. Dionysos).

3. Françoise Frontisi-Ducroux, *Le Dieu-masque*, ed. cit.

statuia. În efigia reprezentată de o mască ținută pe un stâlp acoperit doar de o simplă țesătură, acoperământul acesta nu are rolul de a ascunde stâlpul, ci de a sugera un corp care, deși e absent, poate fi totuși interpretat ca imagine sculpturală a statuii zeului. Masca atestă, așadar, prezența/absența zeului, prin legătura ei cu un corp absent, dar evocat sau evocabil la modul virtual și care poate lua forma unei statui. Acest corp-non-corp materializează deopotrivă o prezență și o absență. De unde și ciudatele efigii ale lui Dionysos, pomenite ici și colo în unele texte. Statuii reduse la un *prosopon*, statui din care nu se vede decât chipul, restul fiind ascuns privirilor sau chiar de-a dreptul îngropat, vârat adânc în pământ. Mască de piatră sau de lemn, uneori de bronz sau de pământ ars. Se întâmplă și ca efigia lui Dionysos să fie închisă într-un scrin, într-o „cutie neagră”. Zeul teatrului, zeul cu mască își are statuile lui.

Este interesant de remarcat faptul că efigia măștii fixate pe un stâlp pare să se fi constituit în Atica la sfârșitul secolului al VI-lea, astfel încât, ca figură autonomă, masca „apare ca un rezultat logic, dacă nu chiar cronologic, al tensiunii confirmate, în cazul efigiilor lui Dionysos, între vizibil și ascuns, pe de o parte, corp și expresie a feței, pe de altă parte”¹. Lui Dionysos, ca zeu al puterilor vizuale și al relației frontale, îi este caracteristică cea de-a doua dintre aceste opoziții. Dar ea nu îl apropie oare de Gorgo? Tot așa cum statuia-stâlp îl apropie de Hermes. De la Hermes, zeu al răspântiilor din spațiul social, zeu al unei topografii ale cărei repere le jalonează, F. Frontisi-Ducroux nu reține decât prezența lui intimă, cotidiană și familiară. Dar nu-l neglijează cumva cu prea mare ușurință pe Hermes, călăuza sufletelor celor morți? Nu uită oare de răscrucile tragice ale destinului lui Oedip? Tragedia, „acest grandios ceremonial vizual” care „se desfășoară în onoarea lui Dionysos și sub patronajul său”, deoarece „statuia zeului asistă la el, ca și marele său preot și ca alte măști purtate de actorii din teatrul său”², prezintă, în

1. *Ibidem*, p. 220.

2. *Ibidem*, p. 225.

viziunea autoarei, doar latura senină și calmă a dionisianismului – descărcarea, liniștirea prin catharsis. Dar unde au dispărut zbulciumul, teroarea, *phobos*-ul și tot ceea ce-l înrudește pe Dionysos cu Gorgo (și cu Hermes, mesagerul împărăției morților)? Dionysos, zeu al inițierii, dar și al tulburărilor profunde, zeu al acelei *mania* care înseamnă revelație, dar și nebulie distructivă.

La rândul său, Vernant¹ va reține, din *Bacantele*, figura unui Dionysos – simbol al unei amestecări alterității: incarnare a *celuilalt*, el suprimă barierele dintre divin și uman, dintre uman și animalic, dintre lumea de aici și cea de dincolo. Este zeul care răstoarnă ordinea cotidiană și care, „printr-un veritabil amalgam de miracole, de fantasmagorii și de iluzii”, înclină balanța când „spre înălțimi, spre o idilică fraternitate”, când „spre adâncuri, spre confuzia haotică născută dintr-un înfricoșător sentiment al ororii”. Dionysos din *Bacantele* este, fără îndoială, zeul *parousiei* (adică al celei de-a doua venituri a lui Iisus pe pământ), al epifaniei unei alterități divine cu valoare de acces la adevăr. Fondator al unei relații inițiatice – răvășitoare, dar devenită, în cele din urmă, suportabilă – cu *diferența*, cu *diferitul*, fondator al unui soi de integrare a alterității în deschiderea către Celălalt, el este și cel ce croiește drumul spre experiența alterității sub forma ei cumplită, amenințătoare, o alteritate devastatoare implicând haosul și moartea, învecinată cu cea figurată de Gorgo.

Cât despre Gorgo, aceasta este întruchiparea alterității absolute, forța terorii în stare brută, materializată într-o mască monstruoasă (aici umanul și bestialul se amestecă). Înfățișând oroarea, groaza, spaima în stare pură ca dimensiune a supranaturalului, masca se înscrie în gestică violenței războinice și a furiei ucigașe aducătoare de moarte. Eroul plin de mânie, eroul stindard al răzbunării sau al morții are, în tragedie, chipul lui Gorgo. Locuitoare a tărâmului morților, aceasta le interzice celor vii să pătrundă pe teritoriile ei. „Din adâncurile Hadesului, unde-și are

1. Cf. „Le Dionysos masqué des *Bacchantes* d'Euripide”, în *Mythe et tragédie*, vol. II, La Découverte, Paris, 1986; „La figure des dieux. III. Dionysos”, în *Figures, idoles, masques*, ed. cit., în special pp. 234 *passim*.

lăcașul, capul lui Gorgo supraveghează, ca un paznic vigilent, frontierele domeniului Persefonei. Masca ei exprimă și conservă alteritatea radicală a lumii umbrelor, de care nici o ființă vie nu se poate apropia”¹, decât dacă se transformă ea însăși într-o imagine a lui Gorgo, dacă ia chipul ei tenebros. Iată de ce, în unele versiuni, Perseu își acoperă capul cu casca lui Hades pentru a nu putea fi văzut de pământeni, o cască având puterea de a-l face invizibil și despre care Hesiod spune că era confecționată din piele de câine și că „închidea în ea tenebrele lugubre ale nopții”. După unii teoreticieni, cuvântul latinesc *persona* („mască”) ar fi derivat din etruscul *Phersu*, echivalent al grecescului *Perseu*. *Phersu* este purtătorul de mască în ritualul funebru organizat într-o cinstită a unui defunct.

Masca figurează astfel spiritul celui mort și, în dansul ritual, cel ce o poartă mimează și actualizează puterile subpământene, după cum Persefona, prin masca lui Gorgo a cărei stăpână este, supraveghează ea însăși lumea Infernului, ținuturile lui Hades. Un adevărat sistem de relații poate fi, așadar, stabilit între Hades, *Phersu*, Perseu și Persefona. În *Teogonia* lui Hesiod, Gorgonele sălășluiesc, împreună cu monștrii, la marginea lumii, lângă tărâmul întunericului, în Grădina Hesperidelor. Simboluri ale monstruoziității, ele viețuiesc departe și de oameni, și de zei. Perseu retează capul Meduzei și scapă de celelalte două Gorgone, dar capul acesta își păstrează intactă puterea de a-i împietri pe cei ce-l privesc. Străine atât de lumea zeilor cerești, cât și de aceea a oamenilor, Gorgonele incarnează alteritatea puterilor legate de tenebre, ținând de categoria monstruosului. Un monstruos în care umanul se contopește cu bestialitatea.

Acestui monstruos îi sunt asociate, de asemenea, unele sonorități bizare, neliniștitoare, cum ar fi lătratul câinelui sau șuieratul șarpelui, dar și cele ale unor instrumente muzicale, în primul rând flautul. Sunt sunete care par că țâșnesc dintr-un loc neștiut și nevăzut, că vin dintr-un *altundeva*, aidoma vocii care se aude prin mască, voce sepulcrală, materializare a unei puteri de pe

1. Jean-Pierre Vernant, *La Mort dans les yeux*, ed. cit., pp. 47 *passim*.

alte tărâmurii. Flautul este o invenție a zeiței Atena, menită să imite suierăturile scoase de șerpilor încolăciți în jurul capului Gorgonelor și sunetele ieșite din gurile lor. Într-o bună zi, pe când cânta la flaut, zeița și-a văzut imaginea răsfrântă în apă, s-a speriat de chipul ei devenit dintr-odată hidos și a azvârlit cât colo flautul, recuperat îndată de satirul Marsyas. Chipul flautistului aduce mult cu masca lui Gorgo, iar flautul este prin excelență instrumentul transei, al delirului, al posedării. El este asociat „bacantului” lui Dionysos, satirilor și menadelor acestuia, dar și unui bacant de-al lui Hades. Se întâmplă, într-adevăr, ca uneori bacantul lui Dionysos să devină, cum am mai arătat, un veritabil bacant al lui Hades, când *mania* dionisiacă se transformă și ea în *Lussa*. Eroul tragic, cuprins de groază, răspândește atunci, la rândul său, groaza. Ca și în cazul flautistului, chipul lui începe să semene cu cel al lui Gorgo. Să ne amintim de Heracles din piesa lui Euripide, „bacant” al lui Hades pe care *Lussa* îl face să danseze cântându-i din flaut o melodie ce inspiră o adevărată teroare, melodia *phobos*-ului. Heracles a luat și el înfățișarea lui Gorgo. Chiar și Oreste se agită frenetic, ca un bacant care vede și, în același timp, are o față de Gorgonă. Ca și cum fantoma victimei și chipul ucigașului ar purta, printr-o stranie reciprocitate, același semn înspăimântător.

Când un om este posedat de *Lussa* și mimează gesturile, expresia și strigătele Gorgonei, devine el însuși un soi de dansator al morților, un bacant al lui Hades. Teroarea care îl domină, spaima care îl înfioară și care îl face să danseze pe sinistru melodie a flautului vin direct din Infern: în ele este concentrată puterea unui mort, a unui demon răzbunător care îl urmărește pentru a-l sili să-și ispășească păcatele, un *alastor*, pecetea de neșters a unei crime, *miasma*, care îl apasă sau pe care a moștenit-o din neam¹.

Eroul tragic este deopotrivă victima și cauza acestei spaime, potrivit acelei reciprocități bazate pe teroare ce se stabilește între victimă și asasinul pătat de sângele ei.

1. Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, pp. 62-63.

Posedarea de către Dionysos se înrudește astfel cu posedarea de către Gorgo. Eroul intră în câmpul dublei fascinații de *a vedea* și de *a fi văzut*, în confruntarea directă, frontală cu masca. Trăiește o revelație, dar riscă în același timp să se distrugă, să cadă pradă delirului nebuniei sau morții. Omul dă piept cu zeul și cu moartea și încetează atunci, prin posedare, să mai fie el însuși, devine întruchiparea unei puteri de pe cealaltă lume, putere care a pus cu totul stăpânire pe el. Cu Gorgo, omul se vede proiectat într-o alteritate radicală. Chipul lui Gorgo este chipul Celuilalt, este Straniul, este „oroarea cumplită a unei alterități absolute, cu care se va identifica deplin, devenind piatră”¹. Căci „să o privești pe Gorgo drept în ochi înseamnă să te trezești față-n față cu toată oroarea lumii de *dincolo*”; în același timp, transformându-te în piatră, ea „face din tine o oglindă în care îți privește hidoasa față și se recunoaște pe sine în dublul, în fantoma care ai devenit atunci când i te-ai uitat drept în ochi”. Până la urmă, Gorgo „ești tu însuși într-o altă lume, ești capul acesta învăluit de tenebre, ești chipul acesta marcat de invizibil; în ochii lui Gorgo se oglindește adevărul propriului tău chip”. Oare masca eroului tragic nu-i oferă spectatorului imaginea unei alterități înfricoșătoare împreună cu oglinda în care el însuși își recunoaște propria înfățișare macabră? În această voce care pare să vină de *altundeva*, spectatorul nu aude cumva ecoul dublului său, răsunând dintr-o lume a umbrelor și a negurilor?

1. *Ibidem*, p. 82. La fel pentru citatele care urmează.

II

Scena teatrului no, răscruce a memoriilor și aparițiilor

Shite sau spațiul intermediar

Un actor mascat pătrunde și pe scena teatrului no : e *shite*, singurul al cărui nume înseamnă „actor” (în sensul de „cel ce acționează”) și, de asemenea, singurul al cărui chip se ascunde sub o mască. În teatrul no, acțiunea constă – ca să reluăm celebra formulă a lui Claudel – în faptul că „vine cineva, și nu că se întâmplă ceva”. „Cineva” sosește din acele spații *diferite* care sunt lumea morților sau lumea zeilor și a demonilor. Întreaga „intrigă” dramatică se organizează în jurul acestui *shite*, în jurul acestei apariții a unui invizibil care se lasă totuși văzut, a unui *altundeva* care devine un *aici și acum* și a cărui esență se cristalizează în figura defunctului întors printre cei vii și în aceea a zeului ori a demonului ce se întrupează. Astfel, aidoma *eidolon*-ului grecilor, *shite*, unicul purtător de mască din teatrul no, asociază intim apariția supranaturală și revenirea fantomei.

Teatru axat în întregime pe tensiunea dintre vizibil și invizibil, material și imaterial, no înscrie în centrul esteticii sale fantoma, ca reprezentare prin excelență a unei făpturi ce se mișcă în spațiul dintre aderența la viață, la formele vizibilului, și aspirația spre eliberarea de aceste forme. Fantoma care se întoarce rămâne legată până și în moarte de universul aparențelor. Ea nu a izbutit încă să scape de amintirea patimilor lumești, dar înăuntrul ei totul le respinge. Fantoma este apariția care năzuiește să dispară o dată pentru totdeauna. Moștenire budistă a teatrului no, schema apariției ce tinde spre propria dispariție capătă aici întreaga sa valoare de simbol al dorinței de participare la viață, de acces la cunoaștere, dar și al „setei de repaos” într-o desăvârșită nemișcare. Spațiul no propune reprezentarea

lumii ca stare tranzitorie, ca loc de trecere de la formele reale spre vid, spre neant.

Ultima desprindere de vizibil se produce pe scenă, căci fantoma nu se arată decât pentru a-și desăvârși disoluția. Umbra ce se dovedește a fi ascunsă sub înfățișarea unui corp viu este sfâșiată între forța care o ține legată de viață și de pasiunile ei, de aparențele vizibilului – într-o lume a formelor – și forța care o îndeamnă să evadeze, să se îndepărteze de temnița în care o țin închisă aceste pasiuni și aceste forme, să se elibereze de tirania lor. O eliberare încurajată, sprijinită de rugile celor ce continuă să trăiască. Astfel, în viziunea budistă, fantoma are rolul de a exprima înscrierea destinului uman între, pe de o parte, agitația și frământările lumii vizibile și, pe de altă parte, vacuitatea unui invizibil care implică eliberarea de orice activitate, de orice zbucium, pasivitatea de neclintit aflată dincolo de toate neliniștile și de toate tulburările. „Nu există valuri în apele meditației”, afirmă filozofia budistă. În spațiul no însă, valurile freamătă încă, fantoma nu izbutește să se rupă definitiv de viață. Ca și în tragedia greacă, fantoma materializează aici ideea suferinței insuportabile, numai că, de data aceasta, nu e atât vorba despre suferința nepotolită a celor vii, incapabili să se resemneze și să trăiască împăcați cu gândul pierderii celor dragi, cât despre suferința nepotolită a morților, incapabili, la rândul lor, să rezeze legăturile cu viața pe care au trăit-o și a cărei amintire nu încetează să-i tortureze. Patima neostoită, imposibila renunțare la locurile unde se trăiește și se moare, obsesia continuării vieții sau cea a renașterii, acestea sunt forțele creatoare de fantome în teatrul no. Dar în vreme ce tragedia greacă vorbește mai cu seamă despre durerea niciodată stinsă a celor vii, durere care deschide ciclul tragic înscriindu-l în tensiunea dintre un trecut și un viitor bântuite de fantome, no vorbește mai degrabă despre teribila, răscolitoarea neputință a morților de a se desprinde de viață.

Și asta nu pentru că ar ține cu tot dinadinsul să se răzbune sau să li se facă în sfârșit dreptate după toate câte le-au îndurat. Desigur, există și în no fantome însetate de răzbunare, ce se pot întoarce pentru a ataca ori pentru a pune stăpânire pe ființa unui

om viu ; cel mai adesea însă, ceea ce oprește în loc fantoma este incapacitatea ei de a părăsi ceva de care fusese legată în timpul vieții – un copac, un râu, o câmpie –, iar această legătură nu se rupe deloc ușor. Forța unei experiențe trăite reține fantoma la hotarul dintre viață și moarte : violența unui asasinat, violența unei cumplite ofense, violența unei pasiuni (amoroasă, dar și pentru muzică ori pentru vânătoare). Căci nu numai amintirea sângelui vărsat, a unei morți brutale poate provoca apariția fantomei în teatrul no. Mai mult decât de acest sânge vărsat, mai mult decât de crima căreia i-a căzut victimă sau pe care a săvârșit-o, fantoma e aici chinuită de neputința de a accepta despărțirea. Iat-o, bunăoară, pe Tomoe¹, vajnica luptătoare a cărei fantomă bântuie stăpânită de mânia pe care i-o stârnise refuzul bărbatului iubit, războinicul Yoshinaka, de a-l urma în moarte, răvășită de durerea unei despărțiri silite care-i răpise bucuria de a împărtăși soarta omului drag și de a-și uni destinul cu al lui printr-o dublă sinucidere. Tomoe este fantoma femeii ce dorește cu disperare să-și încheie viața alături de Yoshinaka, dar care sfârșește prin a îndura caznele unei morți solitare, pedeapsă a unei nemăsurate iubiri. Generalizând, putem afirma că, dincolo de acest exemplu emblematic, întoarcerea fantomei e întotdeauna o mărturie a imposibilei, inacceptabilei separări de ființa iubită, dar și de lume, de viață. Forța mereu prezentă a dragostei – pentru un bărbat sau pentru o femeie, dar și a dragostei de viață – condamnă fantoma la o veșnică rătăcire, la o neîntreruptă căutare și nu îi îngăduie nici o clipă de odihnă.

1. Toate piesele no citate figurează în cele două volume *Nô et Kyôgen*, Publications orientalistes de France, Paris, 1957, în traducerea lui René Sieffert, sau în ediția tratatelor lui Zeami, *La tradition secrète du nô*, Gallimard, col. Connaissance de l'Orient, Paris, 1960, în versiunea aceluiași traducător.

Scena teatrului no, răspântie a trei memorii

Dacă în no fantoma se întoarce să bânuie prin anumite locuri, asta se întâmplă, așa cum am văzut, pentru că amintirile nu îi dau pace: amintirea unei suferințe ce nu și-a găsit alinarea, amintirea unor patimi nedomolite. Dar pentru ca să-și facă apariția, mai trebuie ca memoria ei să întâlnească o altă memorie, cea a oamenilor vii, o memorie care nu se va putea limita însă la zestrea de amintiri a tradiției populare, colective, la acele „spuse din auzite” vehiculate de *kyōgen*, „omul de prin partea locului”, ci va avea nevoie și de meditația unui *waki*, ființă marginală, călător neobosit, trecut el însuși prin experiența cutreierării lumii și a căutării adevărului, singurul, de altfel, care va trăi „miracolul” contactului nemijlocit cu fantoma.

În no, fantoma „apare”, într-adevăr, acolo unde neliniștea unui mort al cărui suflet zbuciumat nu-și află nicicum odihna se împletește cu o povestire transmisă prin viu grai, în spiritul tradiției colective. În această apariție, forța propriilor amintiri ale nălucii e susținută de puterea evocatoare a Locului, unul al legendei, al memoriei. Dar pentru asta nu e de-ajuns ca locul cu pricina să fie marcat ca atare printr-o stelă funerară, un pin sau un râu, veritabile puncte de sprijin în invocațiile adresate fantomei. Mai trebuie și ca în zona aceasta de frontieră dintre trecut și prezent să se întâlnească două umbre răătăcioare: cea a unui mort (*shite*) și cea a unui om viu (*waki*). În spațiul teatrului no, un spațiu-lizieră, un spațiu-graniță între două lumi, simbolizat deseori de malul unei ape curgătoare sau de un munte, *waki* este singurul

care vede, care aude fantoma. El reprezintă mediatorul necesar manifestării invizibilului în vizibilul a cărui întrupare e *shite*.

Structura în trei părți a unei piese no „cu fantome” este emblematică pentru această dramaturgie. Într-un loc oarecare sosește *waki* – de cele mai multe ori, un călugăr pribeag, pornit în căutarea adevărului despre cele întâmplate odinioară pe acele meleaguri, adevăr pe care îl află mai întâi, în prima parte a piesei, din gura unui personaj deghizat în așa fel încât să aibă înfățișarea unui om obișnuit, apoi, în partea a doua, din cuvintele rostite de o fantomă care își recunoaște deschis identitatea. Cele două părți ale piesei sunt despărțite de un interludiu, un dialog între *waki* și *kyōgen*, localnicul păstrător și continuator al tradiției orale, omul care nu poate vorbi despre trecut decât în temeiul celor auzite de la alții. Interludiul are, așadar, nu numai rolul de a formula recunoașterea „miracolului” apariției fantomei (apariție de care personajul popular, *kyōgen*, se minunează, fără a se îndoi însă nici o clipă de „realitatea” ei), ci și pe cel de a lega această apariție de tradiția unei memorii colective. Într-adevăr, la sfârșitul primei părți, *shite* își dezvăluie identitatea de fantomă în momentul ieșirii sale din scenă: în povestirea lui *kyōgen*, care se intercalează aici, deci înainte de apariția propriu-zisă a lui *shite* în chip de fantomă (în cea de-a doua parte a piesei), trecutul evocat de fantomă și reînviat grație prezenței sale își găsește locul firesc în tezaurul tradiției orale, se înscrie în realitatea unei veritabile memorii colective. Pe acest fundal al amintirilor transmise prin cuvinte, prin povestirea ascultată, se va produce, în cea de-a doua parte, întâlnirea dintre *waki* și *shite* ca fantomă.

Kyōgen sau credința în fantome și posibila ei deriziune

Intervenția din interludiu a personajului *kyōgen*, care nu se îndoiește câtuși de puțin de existența fantomelor, deși nu le-a văzut niciodată, pare menită să așeze în centrul edificiului no credința nestrămutată a acestui om simplu că morții, ca și zeii ori ca și demonii, pot să se arate, pot veni să stea de vorbă cu cei vii. Este credința unui personaj exclus totuși de la întâlnirea cu invizibilul: dialogul dintre *shite* și *waki* are loc în absența lui. Interesant este însă faptul că acest *kyōgen* poartă exact același nume ca și interludiul comic care, într-o zi de spectacol cu cinci piese no, punctează trecerea de la o piesă la alta, ca și cum ar ține să arate astfel că, în teatru, credința în invizibil coexistă cu posibila ei deriziune, într-o alternanță exemplară a „miracolului” văzut ca manifestare supranaturală cu „miracolul” parodiat și ridiculizat.

Iată-l, de pildă, pe regele Emma, marele judecător din Infern, prezent deseori în aceste interludii. Puternicul și temutul rege este redus aici la o mască schimonosită, a unui soi de demon antropofag care nu reușește niciodată să-și înșfăce prada. *Kyōgen*-ul *Asahina* (după numele fiului neîmblânzitei Tomoe) este construit pe ideea luării în derâdere a împărăției morților. Cum în Infern foametea face ravagii, Emma e nevoit să-și cerșească hrana zilnică și, în acest scop, așezat la răspântia a șase drumuri, pândește trecerea pe acolo a vreunui pescar pe care l-ar putea înfuleca, după ce l-ar azvârli în Infern cu o lovitură de măciucă. Atunci când apare *Asahina*, acesta nu-l cruță pe Emma de un comentariu batjocoritor la adresa înfățișării jalnice a regelui subpământean,

iar Emma încearcă în zadar să-i vină de hac ciomăgindu-l. Printr-o răsturnare de roluri, *Asahina* va fi până la urmă cel care, povestindu-și propriile fapte de bravură din timpul revoltei lui Wada și vrând să le illustreze, își va uni gestul cu fapta și îl va zgâlțâi zdravăn pe Emma așa cum își zgâlțâise și dușmanii, silindu-l pe umilitul rege să-și ceară în final iertare.

Un alt *kyōgen*, *Tsūen*, tipic pentru forma parodică a interludiului, reia structura spectacolului no, cu toate personajele și componentele sale: *shite*, *waki*, *kyōgen*, cor și acompaniament muzical. Cântul-de-drum tradițional al lui *waki* devine aici cel al unui năstrușnic călugăr călător, pe care apele involburate ale râului îl rostogolesc ca pe o coajă de castană. *Waki* ajunge în sfârșit în fața unei ceainării, unde trecătorilor li se oferă câte o ceașcă de ceai în memoria sufletelor strămoșilor unui om ce murise cu ceva vreme în urmă. El vrea să afle cât mai multe despre acesta, iar relatarea *kyōgen*-ului local îl evocă pe răposatul *Tsūen*, patronul ceainăriei, mort în timp ce bătea frunzele arbuscului de ceai, tocmai când avea loc inaugurarea podului Uji. *Waki* se nimerise, așadar, pe acolo taman în ziua comemorării lui *Tsūen*; el invită asistența să se roage pentru odihna acestuia și rămâne la fața locului în așteptarea întoarcerii defunctului de pe lumea cealaltă. *Shite*-spectrul își face într-adevăr apariția, ținând în mână un evantai rotund, din cele ce se folosesc atunci când e din cale-afară de cald, și nu cu nobilul evantai al unui războinic. Cât de caraghioasă este această fantomă a unui pretins luptător viteaz, „înarmată” cu un storcător și cu un bătaior de ceai și înconjurată de „oastea” băutorilor de ceai! Ce bătaie de joc la adresa pieselor no „cu fantome de războinici”!

Șirul exemplelor ar putea continua: multe interludii *kyōgen*, veritabile antracte între piesele no, îndeplinesc funcția de dubluri parodice, construite deseori pe deriziunea explicită a unei versiuni tragice. De pildă, este cazul *kyōgen*-ului *Makura monoguru*, care tratează parodic tema bătrânului împins la sinucidere de o iubire care i-a luat mințile și căruia îi corespund versiunile tragice ale aceleiași teme din două piese no: *Koi no omoni* (*Apăsătoarea povară a dragostei*) și *Aya no tsutsumi*. În varianta tragică,

bătrânul, ajuns în pragul nebuniei, se sinucide, iar fantoma lui neconsolată, obsedată de vechea pasiune până și dincolo de moarte, se întoarce pentru a o teroriza pe femeia care îi disprețuise sentimentele. *Kyōgen*-ul, în schimb, găsește pentru sminteala amoroasă a moșneagului o soluție mult mai blândă și totodată mai glumeată, datorată intervenției unor nepoți. Experiența nebuniei și a morții își pierde aici dimensiunea fabuloasă, ca și cum funcția *kyōgen*-ului ar fi aceea de a cultiva îndoiala ca remediu și de a o contrapune forței miracolului.

Spațiile marginale și întâlnirea ființelor răătăcitoare

În teatrul no însă, „miracolul” își păstrează întreaga sa putere. Iar *waki* e singurul om căruia îi este îngăduit să vadă fantoma. Numai el poate fi *martorul* acestei „minuni” a întrupării unui duh, numai pentru el cel întors dintre morți are un corp și o voce. Căci ca să poți dialoga cu fantomele trebuie să aparții unui spațiu marginal, acelor zone-limită în care se aventurează doar pribegii, hoinarii fără țintă, călugări sau poeți. *Waki* îndeplinește astfel rolul unui „luntraș” prin mijlocirea căruia se realizează trecerea din lumea morților în lumea celor vii. Numai văzul și auzul omului retras departe de semenii lui, dar dorind să revină printre ei, să fie „de-al lor” fac cu putință întâlnirea cu spectrul.

Waki, ființă marginală, este întotdeauna, mai mult sau mai puțin, acel „sihastru fără un acoperiș deasupra capului și fără un locaș statornic”, care ar putea spune, precum *waki* din *Nonomiya* : „Mă număr printre cei ce fug de lume și umblă pe unde îi poartă pașii”, ca un ecou al vorbelor lui *shite* : „Rătăcitoarea-mi umbră vine și se duce pe cărările vieții și ale morții...”. Întâlnirea celor doi se petrece cel mai adesea pe o câmpie ori pe un țărm pustiu, „departe de așezările oamenilor, acolo unde nu le e tovarăș decât luna”, cum se spune în *Matsukaze*. Două existențe răătăcitoare se întâlnesc astfel la „hotarul părelnic dintre viață și moarte”. Căci *shite* se preumblă și el prin aceste spații intermediare. Și el este un soi de „luntraș”, o făptură a tărâmurilor mărginașe și un mijlocitor al trecerii, întocmai ca și *waki*. Dubla figură a luntrașului apare cu claritate în *Kanehira* lui Zeami. Oare în prima

parte a piesei *shite* nu este acel bătrân barcagiu, transportator de lemne care a luat chipul barcagiului de pe malurile râului Yabase, chipul unui om obișnuit, al unui *kyōgen*? El e cel care, în această primă parte, îl trece pe *waki* de pe un mal pe altul. Când se întoarce, în partea a doua a piesei, ca fantomă a lui Kanehira, războinicul sinucigaș, îi cere lui *waki* să facă și el pe luntrașul: „Acum trece-mă, rogu-te, tu pe mine pe malul celălalt”. Splendidă piesă no, în care omul mort și cel viu își asumă, rând pe rând și împreună, *trecerea*.

Teatrul no ne conduce, astfel, spre acele spații-frontieră de la marginea vieții, în acele locuri unde viața se învecinează cu moartea, unde omul adastă o clipă înainte de a trece pragul morții, locuri din care Craig și Genet vor dori să facă orizontul artei teatrului. Chiar și în piesele no „din lumea reală”¹, unde *shite* nu încarnează nici o figură a invizibilului (nu e nici fantomă, nici zeu, nici demon), simpla coprezență a lui *shite* și *waki* reprezintă, în fond, întâlnirea dintre două fapte ce nu mai țin, nici una, nici cealaltă, de lumea adevărată, de viața lumească. În *Hachinoki*, bunăoară, *waki*, un călugăr răstăcitor care nu-și are nicăieri sălașul, se întâlnește cu *shite*, locuitorul singuratic al unei cocioabe mizere, torturat de amintirea timpurilor de demult, când își avea și el locul lui în lume („pe vremea când eram și eu în rândul oamenilor”). Văduvit de frumusețile lumii și de plăcerile vieții, el nu se mai poate bucura nici măcar de puritatea și de frumusețea zăpezii, de acest spectacol încântător „rezervat doar celui ce-și are locul și rostul lui în lume”. Ceea ce explică de ce *waki* îi va putea spune lui *shite*, vorbind despre sine însuși: „În ceea ce mă privește, am renunțat la lume la fel ca și tine”. Și va fi nevoie ca aceste două ființe care au rupt legăturile cu viața reală să se întâlnească, pentru ca, în cea de-a doua parte a piesei, trecutul pierdut să reînvie. Izgonit dintre oameni, decăzut și

1. Potrivit marilor diviziuni ale repertoriului teatrului no, piesele „din lumea reală” („din lumea oamenilor”) se deosebesc de cele „cu apariții”; printre acestea din urmă, piesele „cu fantome” ocupă un loc esențial, alături de cele „cu zei” sau „cu demoni”.

marginalizat, *shite* și-a păstrat totuși vechile arme și veșminte militare; îmbrăcându-le din nou, războinicul care încearcă să fie cel de odinioară nu e oare acum un soi de fantomă – ușor ridicolă, desigur, dar în care ceva din acest trecut revine la viață, ceva ce el visează să re trăiască, fie și doar în imaginație?

În numeroase piese no „din lumea reală”, *shite*, deși nu e o fantomă răstăcitoare, continuă să rămână o ființă a zonelor-limită. În *Take no yuki* (*Zăpada așternută pe bambuși*), de exemplu, el încarnează o femeie vie, dar care, despărțită de copilul ei, trăiește experiența singurătății unui exilat la marginea lumii, o singurătate ce trimite la spațiile pustii, sălbatice:

În acest culcuș aidoma celui știut doar de cerbi și
de căprioare, sus, pe pajiștile munților,
pustiit, pierdut printre înaltele ierburi

și, deloc întâmplător, tot în acest spațiu al solitudinii și al excluziunii, mama își va regăsi copilul, persecutat de noua soție a tatălui său. Îl va recunoaște cu greu, căci

nu l-am văzut decât
în visul unei scurte nopți
și m-am înspăimântat.

E aici, în aceste rânduri, presentimentul acut că, încă de pe acum, copilul a devenit o fantomă, că a pătruns deja în teritoriile sumbre ale morții. O moarte în zăpadă, pe care el însuși o presimte când evocă vântul înghețat ce sfichiuește trupul mamei sale. Mama și copilul, oameni încă vii, dar aproape niște fantome, acestea sunt personajele din prima parte a piesei. Și iată că, în partea a doua, copilul pășește cu adevărat în moarte, iar mama înnebunește. „Prin zăpada albă vorbesc în neștire...” Nebunia ei e legată, ca și în cazul întoarcerii fantomei, de chinuitoarea despărțire prin moarte, prelungire a la fel de chinuitoarei despărțiri din timpul vieții. Intensitatea amintirilor o împinge să caute printre nămeți trupul copilului. Obsedată de imaginea „încreșoată

de lacrimi” a bietului micuț, care „o atrage cu o forță irezistibilă”, mama scormonește prin zăpadă, rostind în clipa cumplitei descoperiri: „Oare cu ce-ar putea fi asemuită despărțirea?”. Refuzul mamei de a accepta această despărțire are puterea nu numai de a aduce lângă ea fantoma copilului, ci și de a-i reda viața, căci, în finalul piesei, înduioșați, Cei Șapte Înțelepți din pădurea de bambuși îl fac pe copil să învie și să-și întâlnească mama într-un spațiu bizar, aflat undeva între viață și moarte. Timpul piesei nu a fost timpul insuportabilei separări, învinsă de forța amintirii, care este deopotrivă forță a iubirii, a iubirii capabile să creeze spațiul unei întâlniri în acel straniu interstițiu.

Un alt no „din lumea reală”, *Hyakuman*, vorbește și el despre această rătăcire prin spațiile-limită, legată tot de ideea pierderii, a despărțirii. Și aici există un *shite*, o femeie care bate drumurile în căutarea unui copil pierdut, copilul cu un papagal pe mână hainei. Dansul lui *shite*, cu nesfârșitele sale rotiri ametoare, nu izbutește să-l facă pe copil să apară și, astfel, în cele din urmă, „zadarnicul vis se curmă în veșnica absență”. Numai regăsirea copilului pierdut ar putea pune capăt istovitoarelor rătăcirii ale mamei. Rătăcirii a căror țintă e aflarea liniștii, a odihnei finale dobândite străbătând calea durerii, metaforă a vieții omenesci însăși. Piesa se va încheia nu cu alinarea sufletului unui mort, ci cu pacea regăsită a unei ființe vii, care, datorită lui *waki*, va putea sta, în sfârșit, alături de copilul ei. Și din nou *waki*, acest mediator apărut în plină criză a insuportabilei, inacceptabilei despărțiri, va servi drept tămăduitor al sufletului: el va pune capăt căutărilor și va fi chezașul repaosului mult râvnit.

De la experiența morții la experiența nebuniei

În teatrul no, refuzul de a accepta evidența doliului nu are, în general, ca efect învierea reală sau regăsirea după o dureroasă despărțire, ci doar întoarcerea fantomei sau trăirea unei cumplite experiențe: nebunia. În *Tenko*, suferința de nesuportat a tatălui, preschimbată în dorința vie, dar niciodată împlinită de a scăpa de amintiri, va face din bietul om o ființă ce poartă pretutindeni cu ea o fantomă. Cât de frumoasă este această imagine a unui tată care se întinde seara în pat așteptând somnul care-l va cufunda în uitare:

dar în întunericul deplin el îmi apare
dinaintea ochilor
și vrerea mea de a-l uita mă chinuiește
mai tare decât aceea de a-l ține minte.

Figură oarecum inversată a lui Hamlet, oare tatăl nu are aici, ca și eroul lui Shakespeare, aceeași sete de moarte? Acest no, a cărui temă este legătura dintre părinți și copii, o legătură pe care suferințele, despărțirile o fac de fiecare dată mai puternică, trădează, desigur, o viziune budistă asupra vieții: rob al unor sentimente care nu-i aduc decât frământări și un neconținut zbucium de-a lungul întregii sale existențe, omul tânjește să ajungă „pe celălalt mal”, pe un tărâm de unde au dispărut definitiv și nașterile, și morțile, și tensiunile, și durerea de neîndurat a separării de cei dragi. Dar același no rostește și adevărul profund omenesc al inacceptabilei despărțiri, adevăr regăsit atât în *Hamlet*, cât și în tragedia greacă.

De la o piesă no „cu fantome” la una „din lumea reală”, motivul acestei inevitabile despărțiri țese strânse legături între experiența morții și cea a nebuniei. În partea a doua din *Take no yuki*, o mamă îmbrăcată în veșmânt alb de doliu, însoțită de fiica ei, pleacă la drum în căutarea copilului dispărut. Călătorie pe fundal alb: albul doliului, albul zăpezii, albul morții. Iar această cutreierare disperată printr-o lume albă, din care a pierit orice culoare o aduce pe mamă în pragul nebuniei, o transformă într-o siluetă fantomatică pe care cu greu o mai poți distinge, o umbră obsedată de imaginea fiului mort, imagine tulbure, încețoșată de brumă și de păienjenșul lacrimilor. Oare, în delirul ei, femeia nu este și ea un fel de fantomă rătăcitoare, pornită pe urmele altei fantome? Ca și cum am avea de-a face aici cu un dublu raport al nebuniei și al delirului cu fantoma: nebunia, ea însăși populată de năluciri, de vedenii, îl face pe cel ce delirează să devină, la rândul lui, un soi de vedenie. O nebunie însemnând rătăcire, călătorie spre moarte.

Experiența nebuniei ca experiență a unei viziuni delirante însoțește în teatrul no orice despărțire. În acest sens, ne-am putea gândi mai ales la două piese reprezentative, *Hana Gatami* (*Coșul cu flori*) și *Semimaru*, unde, în partea a doua, *shite* nu mai incarnează o fantomă, ci o femeie care și-a pierdut mințile și unde nebunia este strâns legată de obsesia unor imagini ale trecutului, de incapacitatea desprinderii de acest trecut, dar și de imposibilitatea de a-l face să re trăiască în închipuire. Astfel, în *Hana Gatami*, cutreierările lui *shite* nu mai sunt cele ale unei fantome, ci ale unui spirit cuprins de nebunie, bântuit de „inaccesibila imagine” pe care femeia caută să o reînvie prin dansul ei frenetic, imaginea bărbatului iubit și pierdut pe care încearcă în zadar să și-o amintească, tot așa cum în zadar încearcă să prindă în mâini imaginea lunii oglindită în apă. Câtă frumusețe sfâșietoare e în această neputință, în această singurătate în care fantomele rămân mute, insesizabile, în vreme ce forța lor atrage, împinge mintea spre delir! Și câtă frumusețe sfâșietoare descoperim și în dansul delirant al femeii, în sufletul căreia e vie prezența unei fantome absente!

Mai mult decât atât, ca și cum ar vrea să cristalizeze într-o metaforă poetică tragismul fantomei rămase inaccesibile și tăcute, în aceeași piesă no e introdusă povestea regelui din Kan. Incapabil să se consoleze după moartea iubitei sale, nobila doamnă Ri, regele pune să-i fie pictat chipul pe un perete al pavilionului Izvorului Liniștit. Petrecându-și zilele și nopțile în fața acestei imagini, el se jeluiește neîncetat, tot mai nefericit în dragostea lui, căci imaginea se îndărătnicește să nu rostească o vorbă. Pentru a-l scoate pe rege din starea de disperare, prințul îi sugerează să invoce spiritul doamnei Ri; atunci, în miez de noapte

în lumina lunii tomnatice
o imagine ce putea fi a ei
umbră nedeslușită apăru

numai că

mâna lui nu putea să o prindă
și-n clipa de-apoi himerica imagine se destrămă

lăsând în urmă doar singurătatea

și pe vechiul său așternut
pe vechea sa pernă
mâneca-i văduvită și-o ntinse

ca pe o acceptare a somnului – somn fără vise și nebântuit de fantome – sau ca pe o acceptare a morții?

În *Semimaru*, un no cu aspectul unei lung poem, nu există nici zei, nici demoni, nici fantome, ci doar ființe condamnate la despărțire, marginalizate precum *Semimaru*, prințul muzician și orb, abandonat – din porunca tatălui său, împăratul – în pustietatea unui munte, pentru a deveni un simplu călugăr. Singur, strângându-și lăuta la piept, prințul își plânge durerea, chiar dacă exilul s-ar putea să-i ofere posibilitatea „de a-și curăți viața de păcatele trecutului”. Alături de *Semimaru* se află o altă ființă

izolată, alungată, exclusă dintre semenii săi : este prințesa Sakagami, sora lui, al treilea copil al împăratului, care rătăcește ca o nebună departe de palat, prin cele mai îndepărtate ținuturi și a cărei tulburare a minții (Ispășire a greșelilor făptuite într-o altă viață ? se întreabă chiar ea) îi poartă pașii cât mai departe de capitala plină de flori, ajunsă doar „o amintire presărată de regrete”. Prințesa s-a retras din lume și, într-un fel, din viață. Expresie a unei profunde răvășiri, a tot ceea ce „merge de-a-ndoaselea” pe lume, nu are ea oare, „cu părul ei albăstrui, semănând cu o coroană de țepi înălțați spre cer”, un chip ce amintește de masca lui Gorgo ? Un chip care, atunci când se privește într-o fântână, o umple de groază.

În apele vâlvurite ale fântânii
îmi văd reflectată imaginea,
care pe mine însămi mă-nspăimântă !
Cu o claie de păr zbârlit
sprâncenele mânjite cu negreală,
așa e imaginea lui Sakagami
răsfrântă de-a apelor oglindă,
pe valurile nopții, imaginea mea delirantă.

Orbul părăsit și biata smintită care nu-și găsește nicăieri locul se vor întâlni datorită muzicii și vor jeli laolaltă, împletindu-și lacrimile pe care fiecare și le va vărsa pe mânecile celuilalt. Două voci tânguitoare vor cânta împreună durerea despărțirii și regretul după o lume pierdută pentru totdeauna. După scurta lor întâlnire, semănând cu întâlnirea dintre călugărul singuratic și fantomă, cei doi o apucă fiecare pe drumul lui ; sărmana nebună dispăre iarăși ca o nălucă, întorcând capul pentru ultima oară, ca să arunce vieții cea din urmă privire a ei. Vocea i se stinge treptat, e tot mai indistinctă, muzicianul orb abia o mai aude în timp ce se îndepărtează. Iar Sakagami „se mai întoarce o dată ca să-l vadă” și „se despart plângând, plângând”...

Astfel, de la no „cu fantome” la no „din lumea reală”, reprezentația se cantonează constant în spațiile-frontieră, la limita

de contact cu o alteritate pe care o întruchipează moartea și nebunia. *Shite* incarnează întotdeauna o formă apărută dintr-un *altundeva* devenit un *aici*, o prezență. Dar nu e mai puțin adevărat că piesele no „cu fantome” cristalizează, într-o mai mare măsură, definiția teatrului ca experiență a ultimelor granițe, a ultimelor limite, o experiență trăită la răspântia dintre *aici* și *altundeva* și care își face din *trecere* și din „puntea ce leagă malurile” propriile metafore, înscrise în însăși configurația spațiului reprezentației, al cărui element principal este puntea (*hashigakari*) pe care pășește actorul atunci când intră în scenă. Care este însă statutul acestei realități aflate la intersecția lui *aici* cu *altundeva*, realitate esențializată, figurată de întoarcerea unui mort printre cei vii ?

Indeterminabilul visului și al apariției efective

Fără îndoială, René Sieffert simplifică mult lucrurile atunci când, vorbind despre spațiul no, îl consideră oniric și atât. Pentru el, scena no este o scenă goală, unde se vor materializa „fantasme”, vise, grație unui intermediar, unui medium – *waki* – ale cărui viziuni ne vor „transporta” într-un univers pur poetic. În realitate, această „răspântie a viselor”, *yume no chimata*, prin care no își definește spațiul propriu, este locul întâlnirii celor vii cu cei morți, un spațiu mai ambiguu și mai bogat în interogații referitoare la statutul realității în teatru, interogații alimentate de un neîncetat joc al ambivalențelor. În centru se află o ambivalență esențială: granița greu de stabilit dintre vis și realitatea întruchipată de apariția fantomei, ambivalență căreia i se datorează fascinația invizibilului ce se lasă văzut.

În teatrul no, totul se petrece ca și cum *shite* și *waki* s-ar alia pentru a sublinia extrema dificultate de a deosebi visul de realitate, năluca de concretețea trupului viu. Astfel, în *Kanehira*, piesa deja citată a lui Zeami, fantoma nu este numai o figură a visului, o apariție onirică susținută de forța memoriei, căci ea nu bântuie doar visele

ci și realitatea
făcându-ne să credem că e aievea
apa atât de familiară

luând înfățișarea unui luntraș, a

acestui barcagiu (care) negreșit a lui Kanehira
întruchipare era
formă sub care ați putut să-l vedeți
de-adevăratelea [s.n.].

Fantoma e, așadar, nu numai o închipuire, ci și un soi de realitate care poate fi văzută. Iată de ce *waki* își dăduse seama încă de la început că o anume bizarkerie, ceva greu de definit, îi clătinase convingerea că are de-a face cu o ființă reală.

Firește, teatrul no trimite neîncetat la ideea unui *shite* „imaginar”, „vizitator” nocturn al viselor lui *waki*: „vedenia ce ți-a apărut în vis”... După cum trimite neîncetat și la grămăjoara de ierburi de care *waki* își reazemă capul când se odihnește, ca și cum fiecare piesă no și-ar avea propria pernă de Kantan¹. Ceea ce nu înseamnă totuși că se formulează explicit și categoric faptul că nu e vorba decât despre un vis al lui *waki* și atât. Oricum, ciudat vis ar mai fi și acesta, căci realismul lui este atât de puternic, încât, cel mai adesea, nu ne putem decide: „vis sau realitate”, „realitate sau vis”? Numeroase piese no lasă lucrurile neprecizate, confuze, ele fiind construite de la bun început pe pivoții îndoielii și ai indeterminabilului. O certitudine există însă: *a apărut o imagine* și, oricare i-ar fi statutul, ea nu poate fi pusă la îndoială. „Miracolul” – miracolul teatrului? – se dovedește a fi, până la urmă, acela al invizibilului care se lasă văzut.

Dincolo de acest laitmotiv, câteva texte no merită o atenție specială: în ele e dezvoltată, în toată plenitudinea ei, ambivalența văzut în vis/văzut în realitate. Să ne oprim mai întâi la *Tenکو*. Aici nu avem de-a face cu un vis, deoarece, în prima parte, tatăl îndurerat acceptă să bată în toba rămasă neatinsă de la moartea fiului său Tenکو, căci „sunetul tobei i-ar aminti de el”. În această primă parte, *shite* încarnează, prin urmare, un om într-adevăr viu; când, în finalul primei părți, toba răsună, ca prin minune,

1. Vezi celebrul no *Kantan*, unde un magician taoist din satul chinez Kantan îi împrumută unui tânăr o pernă cu virtuți magice, care îl face să aibă vise fermecate.

aşa cum răsunase odinioară, e semn că fantoma fiului este prezentă în tatăl care continuă să trăiască; ea este cea care se apropie de tobă în lumina razelor lunii. E aceeaşi fantomă care va apărea efectiv în cea de-a doua parte a piesei, e „spectrul lui Tenko”, întors de pe lumea cealaltă, unde se zbătea în groaznice chinuri. Iar *waki* e uluit de această apariţie a unei creaturi bizare „pe suprafaţa apei deja învăluită de negurile nopţii”. Spectrul pare cât se poate de real; el va bate în tobă şi o va face să răsunе. Scena tobei care răsună sub loviturile date de mâna spectrului a fost comparată cu scenele miraculoase ale apariţiei unor zeităţi, cu coborârea printre oameni a unor Bodhisattva¹. Are loc „miracolul” ivirii unei făpturi nevăzute, devenită aici prezentă şi activă. Şi totuşi, la sfârşitul piesei, după un lung dans nocturn, atunci când se arată zorii,

se mai apropie încă o dată
realitate sau vis

pentru a dispărea apoi cu desăvârşire. Ca şi cum, în ultima clipă, după ce s-ar fi demonstrat cât de mare e forţa apariţiei, totul ar fi trebuit să recadă în incertitudine: a fost vis ori s-a întâmplat aieva?

Într-un alt no, *Ikuta Atsumori*, fiul este cel care cheamă fantoma tatălui şi o convinge să apară. Ruga lui se îndreaptă spre zeul din Kamo:

Fie şi doar în vis îngăduie-mi să văd
chipul celui ce mi-a dat viaţă.

Fiul călătorise până în pădurea Ikuta, după ce o voce poruncitoare auzită în somn îi spusese: „Dacă vrei să-ţi mai vezi tatăl, fie şi numai în vis, pleacă de îndată spre pădurea Ikuta”. În piesă, *shite* nu intervine decât în partea a doua; el se iveşte

1. În religiile budiste, divinităţi superioare reprezentând entităţi spirituale (esenţe ale Cunoaşterii) care vor să-i ajute pe oameni să înainteze pe calea mântuirii (n. tr.).

brusc în interiorul unei colibe a cărei pânză de la intrare fusese dată în lături. Există un puternic contrast între figura impunătoare a lui *shite*, îmbrăcat ca un războinic („în armură strălucitoare”, spune *waki*), prezent aşadar în toată splendoarea unei materialităţi sclipitoare, şi cuvintele rostite de el despre detaşarea „sufletului care şi-a pierdut învelişul trecător” pentru a se risipi în vânt. Ca şi cum corpul actorului şi textul şi-ar fi împărţit rolurile pentru a exprima ambivalenţa vizibil/invizibil, materialitate/imaterialitate. Într-adevăr, războinicul „în armură strălucitoare” nu e altul decât „spectrul lui Atsumori intrat în casă”. Spectrul căruia Emma, stăpân peste regatul morţilor, îi îngăduise, la porunca zeului din Kamo, să evadeze pentru câteva clipe. Fiul se va apropia atunci de fantoma tatălui, îl va prinde de mânecă şi va vărsa pe ea şiroaie de lacrimi, lacrimile unei bucurii aproape de nesuportat. Iar textul spune:

şi dacă stau să mă gândesc, ce bine-ar fi
dacă acest iluzoriu loc al unui vis
s-ar dovedi real.

Ce este această întâlnire dintre tatăl mort şi fiul viu? Vis sau realitate? Ea n-ar fi existat decât cu consimţământul unui zeu, care îi permisesse tatălui să se întoarcă – fie şi numai în vis – doar în acelaşi loc unde sfârşiseră cei din neamul Heike, un loc al amintirii, un spaţiu memorial. Oricum, ea va fi ultima lor întâlnire. Iar în relatarea nocturnă pe care fantoma o face, în timp ce dansează, despre evenimente petrecute demult, tot despre sfârşitul neamului Heike va fi vorba. Atsumori nu scoate un cuvânt despre propria-i moarte, preferând să se bucure că „o clipă doar, şi doar în vis” şi-a regăsit fiul, lângă care stă acum atât de aproape, încât mânecile hainelor li se ating. Cum însă regele morţilor e nemulţumit de faptul că tatăl îşi prelungeşte vizita, el trimite nenumăraţi Ashura, duhuri împreună cu care, înainte să dispară, fantoma va trebui să execute un dans războinic. Astfel, fiul nu numai că intuieşte chinurile tatălui, dar le şi vede. Aşadar, a avut loc nu numai o întâlnire, ci şi o reală întrevedere,

un dialog și un contact între fiul viu și tatăl mort. Oare mânecele lor s-au apropiat doar în vis? Oare omul viu nu a fost martorul zbuciumului secret al omului mort? Oare l-a atins cu adevărat pe acesta? În ce fel? Piesa nu ne dă un răspuns definitiv.

Nu încapе îndoială că *Tsunemasa* este acel no în care Zeami tratează la adevăratele lui dimensiuni indeterminabilul corpului și al umbrei. Piesa nu e structurată, cum se întâmplă de obicei, în două părți separate printr-un interludiu. *Shite* incarnează aici, de la bun început, o fantomă, cea a lui *Tsunemasa*, războinic cântăreț din lăută (*biwa*) și poet, venit să-l caute pe *waki*, preotul care tocmai se pregătea să-i facă eroului o slujbă de pomenire și să-i jertfească lui Buddha prețiosul instrument muzical al acestuia. *Tsunemasa* se întoarce printre cei vii în costum de mare șef militar, atras însă, înainte de toate, de pasiunea lui pentru muzică, de nostalgia vremurilor când nu se mai sătura să cânte din adorata lui *biwa*:

o umbră de om
parcă e parcă nu-i¹

i se arată lui *waki*, o umbră abia zărită, îndată dispărută. O voce din care nu se mai aude în curând decât un ecou îndepărtat. Într-un veritabil dialog dintre *waki* și umbră, este pusă întrebarea fundamentală:

oare e-aici
parcă o vezi
ba n-o mai văd
când e aici
când nu e.

Să fie doar un miraj, o iluzie, acest „trup pieritor” revenit într-o lume lipsită de consistență, căci

1. Toate citatele care urmează sunt reproduse după *Teatru no*, cuvânt înainte, selecție, traducere și note de Stanca Cionca, Univers, București, 1982 (n. tr.).

iată-l întors îndărăt
în lumea deșartă
numele și-l rosti e drept
dar chipu-i nevăzut rămâne.

Tsunemasa nu s-a săturat încă de viață, de palatul în care trăise. Firește, nu e decât o umbră:

ca duh venit-am încoace
nălucă dintr-un vis
venit-am încoace

dar în fața evanescenței unei forme gata să se destrame în orice clipă, *waki* nu are cum să nu constate:

Minune mare! Duhul lui *Tsunemasa* a
dispărut, numai glasul i-a rămas și, vai,
îmi răspunde!

astfel încât problema iluziei ori a realității, a apariției în vis ori a apariției efective nici nu mai contează:

Vis ori aieva
totuna mi-este
împlinită mi-e ruga
cu cel răposat
schimbai dar cuvinte.

Altfel spus, a avut loc un veritabil dialog cu cei morți. Apariția din vis și apariția efectivă sunt, așadar, echivalente. Faptul că fantoma are statutul unei imagini vizate ori pe acela al unei apariții reale nu schimbă cu nimic *realitatea* dialogului cu morții.

Ce s-ar putea spune mai mult despre forța acestei piese, în care se esențializează, ca să spunem așa, câteva dintre tensiunile sau ambivalențele întregului teatru no? Tensiunea între materialitatea corpului dansator, costumat și mascat, și un text care îl conduce spre imaterialitatea unei voci și a unei melodii. Ambivalența invizibilității și a vizibilității acestui spectru care:

La rândul său se apropie [...] și în pâlpăirile
făcliilor, nevăzut de nimeni, prinde
a cânta din lăuta jertfită zeului.

Ciudată arătare această fantomă văzută/nevăzută, care vine
să adaste din nou printre oameni ca să participe la jocurile lor
nocturne, ferindu-se în același timp de orice privire !

În *Kiyotsune* se spune că pentru un înțelept nu există nici vis,
nici realitate. Însăși lumea reală nu este decât o iluzie, dar ale cui
sunt aceste cuvinte ? Ale unei fantome. Sunt cuvintele spectrului
lui Kiyotsune, din a doua parte a piesei. În același timp însă,
forța viselor rămâne aceeași, intactă :

Ațipisem o clipă
mi-am văzut dragostea
de-atunci mă încred
în ceea ce alții
vise numesc.

Iubita lui Kiyotsune reafirmă astfel puterea visului ca putere
de întâmpinare a spectrului. În clipa întâlnirii cu fantoma, uluirea
că o vede apărând la căpătâiul ei se împletește cu o întrebare al
cărei răspuns rămâne de ordinul indeterminabilului :

dar el viața și-a luat-o
atunci de nu e vis
cum aş putea să-l văd.

Și totuși :

dar fie și în vis
ce mulțumire
să-i mai zăresc o dată chipul.

Imagine din vis ? Apariție reală ? Cine poate ști ?

Întreaga esență a teatrului no se află concentrată aici, în
această incertitudine, în această imagine deopotrivă zărită și

brusc dispărută, în această imagine situată la limita vizibilului cu
invizibilul. Aidoma fantomei lui Tsunemasa ce bântuia la granița
dintre umbră și lumină repezindu-se asupra făcliilor ca să le
stingă flacăra, trupul (?) sau răsuflarea (?) fantomei creează în
Kiyotsune tenebrele în care se va topi în cele din urmă. O întreagă
viziune despre teatru se exprimă în aceste pagini, viziune a unui
spațiu-frontieră între vizibil și invizibil, spațiu în care forma nu
prinde contur decât pentru a se dizolva de îndată, încărcându-se
totuși de energie în această ultimă prezență de dinaintea absenței
definitive.

Locuri și obiecte cu valoare mnemonică : importanța costumului

Numai memoria, una având la bază pe locuri și obiecte, poate determina apariția unor astfel de forme. Postura mereu invocată a personajului *waki*, „întins pe un covor de iarbă și amintindu-și trecutul cât e noaptea de lungă”, creează o asociere strânsă între amintire și fantomă. Perna pe care își doarme somnul și își țese visele este și o pernă a memoriei. Iar *shite*, adică fantoma însăși, va putea spune, ca în *Nonomiya* :

an după an în ziua asta
mă-ntorc pe urmele
vremii petrecute
la Templul din Câmp.

În jurul unui trecut reînviat se întâlnesc, așadar, două memorii : cea a unui om viu și cea a omului care a murit. Pentru ca întâlnirea să aibă loc, sunt necesare nu numai unele ritualuri specifice, ci și anumite atitudini și poziții ale corpului, evocatoare ale trecutului. În *Kiyotsune*, femeia care speră în întoarcerea defunctului ei soț, în venirea fantomei, adoptă postura deja pomenită a lui *waki*. Ca să facă posibilă această revenire – „fie și doar în vis, dacă așa i-e vrerea” –, ea se întinde pe pat, spunându-și : „perna mea o să-i destăinuie dragostea ce i-o port”. Totul se petrece ca și cum somnul, acest interstițiu dintre viață și moarte, ar servi drept spațiu al întâlnirii viilor cu morții. Întâlnire a două memorii, care pune în contact, dincolo de granița neființei, forța trecutului pentru cei vii cu forța trecutului pentru cei plecați

dintre ei. Căci locurile memoriei în teatrul no au aceeași valoare pentru oamenii vii ca și pentru cei morți, aceștia continuând să-și amintească. Dacă postura evocatoare se dovedește eficace, e pentru că locul marcat cu o stelă, un templu sau un simplu pin este un veritabil loc al amintirii atât pentru unii, cât și pentru ceilalți.

În no, spectrul însuși e bântuit de fantomele trecutului. Fantoma oamenilor vii printre care au trăit îi obsedează pe cei morți în aceeași măsură în care fantoma morților nu îi lasă în pace pe cei vii. Fără îndoială că o piesă precum *Matsukaze* constituie unul dintre exemplele cele mai elocvente în acest sens. Pe țărmul de la Suma al mării rățăesc plângând două pescărițe, fantomele lui Matsukaze și Murasame :

lacrimile care mă leagă
de cele lumești
din nou mâneca-mi udă.

Două fantome nostalgice și condamnate la singurătate, căci :

de noi nu-ntreabă nimeni
urmele noastre pierdute
pe țărm la Suma

două fantome incapabile să se îndepărteze de pinul care, veritabil simbol mnemonic, figurează amintirea timpului pierdut, rămas în urmă, două fantome stăpânite ele însele de obsesia unei alte fantome, a unui alt mort. Acest admirabil no propune, astfel, o stranie apariție dublă a fantomei. Două fantome o evocă pe o a treia, iată cât de puternică este memoria morților ; ea o poate concura cu succes pe aceea a oamenilor vii. Iată cât de puternică este și memoria locurilor, a obiectelor cu virtuți evocatoare, nu numai pinul – ca în acest no –, ci și costumele, căci a treia fantomă nu va avea nevoie de concretețea unui corp de actor pentru a se întoarce printre noi. Va fi suficientă prezența unui costum, convertit în veritabil instrument al aducerii aminte. Obiectul trezirii memoriei va fi tocmai acest costum investit cu forța amintirii, costum-însemn al unui spirit și declanșator al întoarcerii fantomei.

Oare n-am putea vedea în costumul acesta, ce pare a fi un soi de efigie inertă care nu așteaptă decât să fie readusă la viață, una dintre posibilele metafore ale teatrului no însuși? Când Matsukaze atinge veșmintele lui Yukihira, straietele de vânătoare și cușma înaltă de curtean „se ridică în față-mi/înaltă umbra lui”. Iar într-una dintre cele mai frumoase scene ale acestei piese, spectrul lui Matsukaze îmbrățișează trupul absent/prezent al lui Yukihira strângându-i la piept haina de mătase, cea mantie cu care puterea amintirii îl învăluie din nou pe bărbatul iubit. Moment aproape la fel de emoționant ca acela în care, îmbrăcându-se cu hainele lui, Matsukaze își dăruiește propriul corp iubitului, pentru ca acesta să se reincarneze.

Pe această forță magică a costumului este construit în întregime un no precum *Hagoromo* (*Celestul veșmânt cu penă*). Superbul veșmânt, agățat într-un pin, are ceva supranatural. *Shite* îl va cere și va accepta, în schimb, să danseze dansul fiicelor cerului. În momentul dansului, scena va deveni răspântie unde cerul se întâlnește cu pământul, unde nimic nu le mai desparte, spațiu invadat de muzică și de care *shite* se va desprinde, înălțându-se în văzduh, pentru a dispărea apoi în ceață, aidoma fantomelor din alte piese no. N-am putea vedea aici un îndemn la a acorda o importanță specială costumului, înțeles ca formă căreia i se dă o anumită consistență și ca instrument al apariției? Iată un element constitutiv al teatrului no: *shite* este cel ce se întoarce pentru a se strecura în costumul unui corp care nu mai este cu adevărat viu.

Efigie costumată și mascată, evoluând în spațiu cu o gestulație rigidă, geometrizară, *shite* nu ne apare oare mai degrabă ca un soi de statuie însuflețită decât ca un corp viu? Căci nu trebuie să uităm că momentul cel mai intens al întoarcerii trecutului este acela exprimat prin dansul dinaintea dispariției. „Miracolul” dintr-un no – despre care vorbesc *kyōgen* și *waki* în interludiu – este tocmai întruparea în vizibil a unui invizibil care se dezvăluie privirilor grație actorului mascat și costumat, actorul-dansator. Un zeu, un demon, dar și un om mort, atrași cu toții de magnetismul unui loc memorial.

În teatrul no, invizibilul – fie că e vorba despre morți sau despre zei – se materializează în dansul lui *shite*, în mișcările executate în spațiu ale acestui trup costumat, ale acestei statui animate care dansează mascată. Dansul său ne conduce până la granița dintre imobilitate și mișcare, dintre însuflețit și neînsuflețit, dar și dintre absență și prezență, căci este ultimul dans ce precede dispariția definitivă. În no, totul se bazează pe tensiunea dintre forța unei apariții și iminenta ei dispariție. Din acest punct de vedere, construcția în două părți a pieselor se dovedește esențială. La sfârșitul primei părți, *shite* părăsește scena îndată după ce-și revelează, ascunsă sub înfățișarea unui bărbat viu ori a unei femei vii, apartenența la invizibil, adevărul că, de fapt, nu este decât un mort, un spirit. Or, dacă dispare astfel chiar în momentul dezvăluirii apartenenței sale la un *altceva* sau la un *altundeva*, asta nu se întâmplă oare tocmai pentru ca, atunci când revine, să-și afirme în chip manifest statutul de *apariție*? Numai acum *shite* se arată în toată splendoarea costumului său, numai acum se concentrează în el toate energiile dansului, iar acesta e atât amintire a propriului sfârșit, cât și a sfârșitului unui întreg neam. Imaginea atinge apogeul strălucirii ei cu o clipă înainte să dispară, iar această strălucire, prin forța însăși a orbitei sale materialități, este menită să sugereze întruparea unui invizibil, prezența *aici* și *acum* a unui *altundeva* și a unui *altădată*. Actorul teatrului no nu este, în ultimă instanță, un avatar al *colossos*-ului? Ca și *colossos*-ul, un mort-dublu sau dublul unui mort, alianță a materialității celei mai palpabile cu imaterialul *psyche*...

Actorul-dansator, avatar al *colossos*-ului : o estetică a privirii și a vocii

Dacă ne raportăm la tratatul lui Zeami, *Tradiția secretă a teatrului no*, observăm cu ușurință că întreaga estetică a acestui teatru se organizează în jurul personajului *shite*. Cum am mai spus, *shite* este singurul „actor”, în măsura în care i se atribuie un rol dublu : protagonist al încarnării, dar și al dematerializării ; al apariției, dar și al dispariției implacabile. În opinia lui Zeami, actor este doar acela pe care spiritul unui mort, al unui zeu ori al unui demon poate pune stăpânire în scurtul răstimp al unei efemere reîncarnări, al unei apariții/dispariții clădite pe tensiunea dintre material și imaterial, substanțial și nesubstanțial, ca să reluăm propriii termeni. În concepția teoreticianului, materialul are la bază un principiu imaterial, tot așa cum substanțialul (ceea ce apare ca vizibil) are la bază nesubstanțialul (ceea ce determină apariția vizibilului). Arta actorului, a cărei desăvârșire este simbolizată de „floare”, *yūgen* (concept corespunzător măiestriei, „maestrului” în teatru) e arta unui *shite* care cântă și dansează. Într-adevăr, în opinia lui Zeami, doar dacă este dansator și cântăreț, un *shite* poate fi socotit actor, adică făptura care încarnează invizibilul în vizibil, nesubstanțialul în substanțial. Plenitudinea artei sale se datorează acordului perfect dintre cânt și dans, suflu și mișcare, dintre ceea ce se vede și ceea ce se aude, dintre *privire* și *voce*. Dansul ca acțiune izvorăște din muzicalitate, din aceea a muzicii ca atare, dar și din cea a vocii. Muzicalitatea creează spațiul propice, cadrul adecvat necesar realizării dansului. Controlul suflului se află la originea materializării invizibilului în spațiu.

Cum am putea atunci să nu vedem în acest dans al actorului mascat și costumat din teatrul no, animat de suflul unei voci susținute de ritmul muzicii și al verbului poetic un echivalent al statuii care prinde viață, al pietrei în care e încorporată forța imaterială a *psyche*-ului ? S-ar părea că, în viziunea occidentală asupra teatrului no, e cam prea des uitată importanța – pentru o estetică a apariției – a acestor puteri ale vocii, una care este deopotrivă poezie și muzică. Vocea și muzica anunță ivirea fantomelor ce vor căpăta o formă, un trup.

Dacă, cel mai adesea, *waki* este un călugăr rătăcitor, se mai întâmplă uneori și ca el să fie un poet pribeag. Prin acest *waki*-poet, poezia aliată cu muzica (mijloc de intrare în contact cu divinul sau cu fantelele) se vor afla permanent în centrul unei piese no. Cu ajutorul lor, scena no devine locul privilegiat al apariției invizibilului.

Pinul, emblemă a *locului* apariției

Veritabil loc al aparițiilor, scena teatrului no se înfățișează ca un spațiu vid, cu podeaua goală, al cărui unic decor este pinul, simbol invariabil, desenat pe peretele din fundal. La sfârșitul reprezentației, actorul nu revine în scenă¹, iar spectatorului nu îi rămâne decât să contemple estomparea, dispariția, absența definitivă a fantomelor. În fața ochilor săi se mai află doar imaginea pinului, clintintă, figurare a permanenței ce biruie în cele din urmă jocul capricios al aparițiilor/disparițiilor.

N-ar trebui, așadar, să ne mire faptul că Zeami a scris un no închinat de la un capăt la altul glorificării pinului. În prima parte din *Takasago*, sub pinul indiferent la trecerea timpului, la schimbarea anotimpurilor, doi bătrâni soți stau de vorbă, iar mai apoi aceștia se vor dovedi a fi spiritele a doi pini creșuți împreună, două spirite divine – unul din *Takasago*, celălalt din *Sumiyoshi*. „Nemurirea zeului coborât din cer e cea a pinului veșnic același...” În a doua parte a piesei, *shite* va încarna „zeu ivit în chip de pin divin”. Pinul, care marchează aici locul apariției unei zeități, este într-un fel dublura pinului desenat în fundal. În *Matsukaze*, el marca, așa cum am văzut, locul apariției unei fantome. Pinul semnalează întotdeauna posibila prezență a invizibilului.

În *Takasago*, pentru a descoperi secretul pinului (așadar, pentru a accede la adevăr), secret păstrat din timpuri imemorabile și a cărui dezvăluire e ajutată de muzică, de răpăitul tobelor, dar și de nelipsitul dans al zeului care își manifestă prezența, a fost

nevoie de o lungă călătorie. Pinul, puntea, călătoria, luntrea, veritabile elemente structurale ale oricărui no, sunt intim asociate în această piesă, în care dansul lui *shite*, sub cetina veșnic verde a pinului, dobândește întreaga sa valoare de revelație a unui invizibil devenit preț de o clipă vizibil, un invizibil al zeului sau al fantomei pe care doar muzica, însoțitoare a dansului, îl poate ritma și pe care doar poezia îl poate numi. O revelație ce se poate produce numai la adăpostul măștii unui *altundeva* brusc materializat. *Takasago* e un no ciudat, semănând mai degrabă cu un tratat de artă poetică. Oare scena nu devine aici acea „incintă sacră”, unde „tobele bat tactul” în plină noapte, acompaniind dansul divin, dansul zeului ieșit din valurile mării pentru a veni să danseze „la poalele pinului”, aproape de țărm? Dans sub razele lunii, invizibil ivit în zona de graniță unde zeii, ca și morții, pot apărea și pot sta de vorbă cu cei vii.

Teatrul no : spațiu oferit dansului zeilor, dansului umbrelor. Imagine reflectată, insesizabilă, nălucă a visului sau realitate efectiv percepută? Teatrul no rămâne până la capăt ambiguu, iar ambiguitatea lui nu înseamnă altceva decât imposibilitatea de a decide ce anume e arta teatrului : vis sau realitate?

1. Cf. Georges Banu, *L'Acteur qui ne revient pas*, Gallimard, col. „Folio essais”, Paris, 1993.

III

Fantoma shakespeariană între aparență și certitudine, între iluzie și realitate¹

-
1. Exceptând indicațiile specifice date în notele de subsol, cele două ediții de referință utilizate în acest capitol sunt : pentru textul englez – Shakespeare, *Œuvres complètes*, ediție bilingvă în douăsprezece volume, coordonatori Pierre Leyris și Henri Evans, Club français du livre, Paris, 1967-1968 ; pentru versiunea franceză – Shakespeare, *Œuvres complètes*, tomurile I și II, coordonator Henri Fluchère, Gallimard, La Pléiade, Paris, 1959.

„Cine-i acolo”, în întuneric ?

„Cine-i acolo ?” („*Who's there ?*”) – aceasta e întrebarea cu care începe *Hamlet*. Întrebare lansată în noapte de către un străjer care așteaptă răspunsul celui ce se apropie, pentru a ști dacă e vorba despre un prieten sau despre un dușman. Întrebare ce trădează încă de pe acum teama de o alteritate ivită din întuneric, alteritate binevoitoare sau primejdioasă. Întrebare ce nu-și va căpăta deplinul înțeles decât atunci când va fi reluată mai întâi de Horațio : „*What are you ?*” și adresată spectrului, acelui Lucru (*the Thing*) care revine pentru a doua oară și căruia nu i s-ar putea găsi decât cu greu un nume, și mai apoi de Hamlet, care i se adresează, la rândul lui, acelei forme nedefinite ce înaintează aidoma unei făpturi misterioase, „*in such a questionable shape*”. Spectrul, iată marea necunoscută. Căci toate celelalte întrebări din *Hamlet* se vor articula în jurul acestei forme aproape imposibil de numit, acestui *cineva* sau *ceva* (*who, what, the Thing*) care își anunță prezența, subiect sau obiect, cine poate ști, până-ntr-atât de indecisă îi e identitatea. Iar dincolo de întrebări și prin ele se formulează, de fapt, problema teatrului ca atare, aceea a unui teatru al negurilor, al tenebrelor, un teatru care reflectează, și el, asupra naturii a ceea ce, în miez de noapte, vine să se arate pe scenă. „*What are you ?*” este și întrebarea pusă de Macbeth vrăjitoarelor din câmpia pustie, unde acestea îi apar, precum fantomele, ca niște forme ciudate și pline de mister. Nu se poate să nu remarcăm cu acest prilej exactitatea intuiției lui Craig, potrivit căreia prezența spectrului ne oferă nu numai cheia întregului univers dramatic al lui Shakespeare, ci și cheia teatrului ca artă¹.

1. Intuiție reluată de Peter Brook atunci când alege întrebarea inaugurală din *Hamlet* („Cine-i acolo ?”) ca titlu al unui spectacol în care caută să

„Cumplita grozăvie a nopții” – aceste cuvinte din *Macbeth* ar putea cristaliza, fără îndoială, esența marilor tragedii shakespeareiene. O „grozăvie a nopții” însemnând crimă, sânge și moarte, dar și întâlnire cu fantomele, o noapte din care se pot ivi pe neașteptate toate înfricoșările acestor alterități înfricoșătoare a căror expresie radicală e spectrul. Nopțile shakespeareiene sunt apăsate de spaimă, nopți de groază în care se poate întâmpla orice, nălucire sau miracol. Oare nu seamănă lumea din *Hamlet* cu „acea lume cufundată în beznă, în care domnește un amestec nedeslușit de tăcere și vacarm”, cum spune Jean-Pierre Vernant, și unde Gorgo marchează pragul dintre „pe de o parte, lumina, vorba rostită clar și răspicat, amintirea nealterată, forma limpede conturată și, pe de altă parte, întunericul, uitarea, confuzia, căroră nimic nu le poate da grai”¹? Firește, pentru *Hamlet*, spectrul până atunci tăcut prinde glas, iar vorbele fantomei ce-și povestește moartea par a deschide calea unei memorări („*Remember me...*”) sprijinite pe adevărul revelațiilor despre trecut. Totuși discursul lui rămâne obscur, încălțit, uneori indescifrabil. Căci, după cum recunoaște el însuși, nu îi este deloc ușor să grăiască limpede, când chiar și cel mai neînsemnat cuvânt ce-ar zugrăvi tragica-i experiență – a suferinței și a morții – ar fi de neîndurat pentru sufletul omenesc. Și apoi, ce sunt toate acele păcate de neiertat pe care le-ar fi făptuit și pe care evită să le numească? Astfel, întâlnirea cu spectrul are nu numai forța revelării unui adevăr, dezvăluit la ceas de noapte de către fantoma atotștiutoare, ci și nebulozitatea, incoerența și confuzia unui discurs ambiguu, trăsătură datorită căreia se armonizează deplin cu cea „tristețe a nopții” a melancolicului *Hamlet*. În reprezentările Renașterii, melancolia este plasată sub semnul ambiguității: ca dispoziție a spiritului care face ca ființa umană să devină o pradă ușoară pentru demoni și capcanele lor, ea predispune la întâlnirea cu

reunească, în jurul reprezentației cu această piesă, discursurile despre teatru ale celor mai mari teoreticieni din secolul XX.

1. Cf. Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1989, cap. III, „Mort grecque, mort à deux faces”, pp. 86 și 88.

fantomele, în spatele cărora se ascund uneori aceștia; totodată însă, melancolia poate inspira intuiții profetice, transformându-se astfel într-un simbol al magicianului ce are acces la adevăruri ascunse. În tristețea nocturnă a melancoliei regăsim, așadar, ambivalența unui suflet hărăzit, prin însăși natura lui, să întâlnească fantomele, cu dubla lor semnificație: capcană diabolică și revelație a unui secret rezervat doar unor aleși¹.

Noaptea în care pătrundem la începutul lui *Hamlet*, noaptea de după cele douăsprezece bătaii ale ornicului, disponibilă pentru posibile apariții ale spectrelor, pentru „înfricoșătoarea arătare”, este, de altfel, o noapte în care se aud mărșăluind armate în pas războinic, o noapte traversată de obscure și neliniștitoare premoniții. E una dintre acele nopți când mormintele se deschid și când pe cer apar semne prevestitoare de mari tulburări. O noapte ce nu se aseamănă deloc cu noaptea din ajunul Crăciunului evocată de Marcellus, noapte sfântă și pură, nebântuită de fantome, de prevestiri amenințătoare, de descântece și de vrăji:

Spun unii că în preajma sărbătorii
Când s-a născut Iisus, o noapte ntreagă
Se-ngână cântătorii și atunci
Nu umblă duhuri. Nopțile-s ferite,
Căci aștrii nu lovesc, nu fură silfii
Și nu fac hârcele solomonii –
Atât de sfânt și milostiv e ceasul².

Acum, însă, în noaptea cu care se deschide *Hamlet*, îndărătul tăcerii duhului mut, „sinistră nălucă ce trece îmbrăcată-n zale

1. În privința melancoliei, vezi Raymond Klibansky, Erwin Panofsky și Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, Gallimard, Bibliothèque illustrée des histoires, Paris, 1989; de asemenea, Frances Yates, *La Philosophie occulte à l'époque élisabéthaine*, Dervy-Livres, Paris, 1987.
2. Pentru *Hamlet*, traducerea de referință utilizată este cea a lui Jean-Michel Déprats, Granit, Paris, 1986 (n. a.). În ceea ce privește versiunea în limba română, citatul a fost reprodus după *Hamlet, prinț al Danemarcei*, traducere de Leon Levițchi și Dan Duțescu, în *Shakespeare, Opere complete*, vol. 5, Univers, București, 1986, p. 331 (n. tr.).

din cap până-n picioare prin fața postului de pază”, cum spune Bernardo, Horațio aude larma asurzitoare a unor temute, dar inevitabile vremuri de restriște. Se gândește la toate semnele rele care anunțaseră odinioară asasinarea lui Iuliu Cezar, la acele nopți romane când

Morminte s-au căscat și morți în giulgiu
 Au chițait și au țipat pe străzi;
 Planete s-au ivit cu cozi de foc;
 A rourat cu sânge; pete-n soare
 Năprasne au venit...¹

Ca și cum Shakespeare ar vrea să ne atragă atenția asupra faptului că aceste două nopți sunt contemporane în opera lui. Că noaptea din *Hamlet* este, într-un fel, sora geamănă a nopții oribile („*the dreadful night*”) din *Iuliu Cezar*, că e aceeași „noapte impură”² prielnică apariției spectrelor și dezlănțuirii unei cruzimi sălbatic. Gărzile din *Iuliu Cezar*, a căror mărturie e relatată de Calpurnia, au și ele, ca și santinelele din *Hamlet*, „însălmăn-tătoare vedenii” („*most horrible sights*”):

În stradă o leoaică a fătat,
 Morminte s-au căscat, scuiându-și morții,
 Aprinși războinici s-au luptat prin nouri,
 Așa, ca în război, în rânduri strânse,
 Lăsând să cadă burniță de sânge
 Pe Capitoliu. Zăngăneau din arme
 Și caii nechezau și horcăiala
 Răniților se auzea. Pe stradă
 Urlau nălucile³...

1. *Ibidem*, p. 330.

2. Noțiune împrumutată din Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955, cap. „Le dehors, la nuit”.

3. *Iuliu Cezar*, traducere de Tudor Vianu, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 5, Univers, București, 1986, p. 34.

Roma devenise locul unde cei vii trăiau de-a valma cu cei morți, unde nimic nu mai despărțea spațiul uman al cetății de spațiul unui univers sălbatic, straniu, terorizat de zgomotele și de spaimile întunericului.

Dar oare nu tot într-o noapte asemănătoare, în actul al treilea din *Regele Lear*, întrebarea inaugurală din *Hamlet* se va face din nou auzită? O noapte vijelioasă, o noapte când nici măcar jivinele care, aidoma fantomelor, „rătăcesc prin beznă” („*wonderers of the dark*”) nu îndrăznesc să-și părăsească vizuina. Noaptea unei furtuni căreia omul nu-i poate ține piept, noapte încărcată de forța unei alterități terifiante ce pare să aparțină unui univers de dincolo de uman, într-atât suferința și spaima pogorâte peste lume depășesc puterile oricărei ființe omenești. Lear însuși ne spune că, într-o asemenea noapte, zeii

...pot s-aleagă
 Pe buni de răi. Să tremure mișcii
 Ce-au făcut în taină mârșavii
 Nepedepsite de judecători.
 V-ascundeți, mâini ce v-ați umplut de sânge.
 Și voi, sperjurilor, și tu, nemernic
 Ce faci pe virtuosul! Voi, tâlhari
 Îneșmântați în nevinovăție
 Dar ridicând atâtea vieți de oameni,
 Să dârdâiți acum! Nelegiuiri,
 Ieșiți din tainițe și cereți milă
 Acestor soli cumpliți ai judecății!¹

Noapte amintind-o întru totul pe cea de la începutul lui *Hamlet*, când fantomele pot să-ți apară dinainte la tot pasul, chiar dacă aici nu se ivește nici un spectru. Una dintre acele nopți ce te lasă pradă delirului și nebuniei și în care, așa cum spune Bufonul, „se prăpădesc și înțelepții, și smintiții”. Noapte a tuturor primejdiilor, a tuturor temerilor, căci se află sub stăpânirea unor

1. *Regele Lear*, traducere de Mihnea Gheorghiu, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 7, Univers, București, 1988, p. 156.

puteri *de altundeva*. Și atunci, de ce ne-am mira că întrebarea din *Hamlet*: „*Who's there ?*” („Cine-i acolo?”) reapare în acest act al furtunii? O spune Kent, în două rânduri: prima oară în momentul întâlnirii cu Lear, a doua oară în momentul întâlnirii cu Edgar – așadar, cu cele două personaje rătăcite prin câmpia pustie, cu cei doi oameni deveniți un soi de vagabonzi ai nopții, ajunși amândoi în pragul unei crize de nebunie care îi apropie de moarte, de abandonarea condiției umane. Iar Lear nu se recunoaște oare în Edgar, în zdrențărosul aproape gol care rătăcește fără țintă, în acest „despuiat și oropsit al sorții”, prezent în iconografia Evului Mediu ca una dintre posibilele figurări ale strigoiului¹?

Fără îndoială însă, piesa în care „cumplita grozăvie a nopții” se desfășoară în toată amploarea și oroarea ei este *Macbeth*. *Macbeth* sau omniprezența nopții. Noaptea întâlnirii cu vrăjitoarele, noaptea gândurilor asazine și a crimei făcute cu sânge rece, noaptea fantomelor, a somnambulismului, a nălucirilor, a halucinațiilor obsesive, „noapte impură” prin excelență, care alungă somnul și face cu neputință odihna. O noapte pe care, la sfârșitul primului act, Lady Macbeth ar dori-o atât de „de nepătruns”, încât să ascundă privirilor rana deschisă de tășul pumnalului. O noapte în toiul căreia să o poată înfrunta pe Gorgo la adăpostul întunericului celui mai deplin. O noapte a secretului pecetluit o dată pentru totdeauna. Numai că noaptea din *Macbeth* nu va fi refugiul visat, ferit de orice privire și învăluit în tăcere. Actul al doilea se deschide într-o beznă adâncă: toate făcliile cerului s-au stins. Nu e totuși o noapte netulburată; dimpotrivă, e o noapte torturată de coșmarul fărădelegii plănuite, bătută de fantome, de întâlnirea cu alterități primejdioase. O noapte populată de viziuni malefice, de imaginea înfricoșătoare a pumnalului însângerat, o noapte când, în mintea răvășită de spaimă a lui Macbeth, crima se apropie aidoma unei fantome, iar teama că pietrele ar putea vorbi, trădându-i pașii ce se îndreaptă spre nevinovata-i victimă, a pus deja stăpânire pe întreaga lui ființă.

1. Cf. Jean-Claude Schmitt, *Les Revenants*, Gallimard, Bibliothèque des histoires, Paris, 1994.

După asasinarea lui Duncan, noaptea cufundată până atunci în tăcere se umple dintr-odată de zgomote. Lenox va descrie furtuna care se dezlănțuie:

Ce noapte rea! S-au prăbușit de vânt,
Pe când dormeam, hogeagurile casei,
Și vaiere-n văzduh s-au auzit
Se zice, stranii gemete de moarte,
Cumplita voci vestind pârjoluri crunte
Și zile tulburi, proaspăt răsărite
În veacul de restriști. Și toată noaptea
S-a tânguit întunecata cobe.
Spun unii că pământul, prins de friguri,
S-a fost cutremurat¹.

Și o va face exact în momentul în care Macduff se va întoarce din iatacul regelui, aducând vestea năprasnicei sale morți și arătând ca un om căruia tocmai i-a ieșit în cale Gorgo:

Veniți în prag și de-o gorgonă nouă
Veți fi orbiți. Nu-mi cereți să vorbesc².

Iar în actul al treilea, după ce ia hotărârea de a-l ucide pe Banquo, Macbeth va cere din nou ajutorul Nopții, va apela la „mâna ei însângerată și nevăzută”. O noapte neguroasă, opacă, oarbă, asociată cu obscuritatea pădurilor, populată de „solii nopții cei întunecați”. Din noaptea aceasta se va ivi mai târziu fantoma lui Banquo.

Astfel, „noaptea impură”, noaptea spectrelor și a vrăjilor, figurează spațiul prin excelență al tragediei shakespeariene, spațiul alterităților de temut. Noapte de smoală, „când duhurile (*spirits*) dau târcoale, iar staffiile (*ghosts*) ies din mormintele lor”, așa cum este ea evocată în *Henric al VI-lea*, de pildă. S-ar putea

1. *Macbeth*, traducere de Ion Vinea, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 7, Univers, București, 1988, p. 278.

2. *Ibidem*, p. 279.

obiecta însă că, în teatrul lui Shakespeare, există și alte nopți, nopțile de vară din *Visul...*, din *Noaptea regilor* sau aceea din finalul *Neguțătorului din Veneția*. Într-adevăr, sunt nopți când nu se făptuiesc crime, când nu apar spectre, dar, așa senine și liniștite cum sunt ele, nu reprezintă mai puțin un spațiu al haosului și al nebuniei generate de confuzia identităților, de jocul travestirilor; pe scurt, un spațiu oferit și el experiențelor alterității. Noaptea cu care se încheie *Neguțătorul din Veneția*, luminată din plin de cerul înstelat ce veghează peste o armonie în fine regăsită, nopte scăldată în acordurile muzicii, nu izbutește totuși să alunge îndoielile, temerile, anxietatea. Chiar dacă ordinea lucrurilor a fost restabilită, incertitudinea relațiilor nu s-a risipit, iar strălucitoarea nopte păstrează încă urmele jocului crud al amăgirilor și al falselor trădări (de altfel, nu sunt pomeniți aici Troilus și Cresida, Thisbe și leul, nefericitele Didona și Medeea?). Există întotdeauna în nopțile shakespeariene un fel de amintire secretă, ecoul disimulat al unei nopți cumplite, în care confuzia și delirul își revelează adevărata dimensiune de experiențe tragice. E vorba despre acea „nebunie de vară” (*midsummer madness*) din *Noaptea regilor* sau, și mai evident, din *Visul...*

Desigur, *Visul unei nopți de vară* începe sub semnul excluderii oricărei prezențe a morții ori a tristeții: suntem în toiul pregătirilor pentru nunta lui Theseu cu Hipolita. Și totuși, printr-un bizar efect al întâlnirii dintre teatru și magie, noaptea *Visului...* îi va „supune” pe „actori” ca și pe îndrăgostiții tuturor metamorfozelor, inversărilor de roluri și amăgirilor, făcându-i să treacă printr-o experiență în care jocul nu e departe de teroarea reală a unei alterități periculoase. La sfârșitul primului act, când trupa actorilor amatori programează o repetiție a piesei *Prea tristă comedie și prea tragică moarte a lui Pyram și a Thisbei*, repetiție ce urmează să aibă loc a doua zi, la căderea nopții și răsăritul lunii, în pădurea de la marginea orașului, lui Bottom i se încredințează rolul lui Pyram, „un bărbat chipeș, bine făcut, așa cum ți-ar plăcea să întâlnești unul într-o zi de vară”. Numai că acest Pyram este un tânăr deznădăjduit, care se sinucide din dragoste

crezând că Thisbe, iubita lui, fusese răpusă de un leu; pe de altă parte, încântătoarea pădure luminată de razele lunii nu e deloc pașnică: prin ea roiesc tot felul de spiriduși năzdrăvani, ca Puck, de pildă, acest „duh năstrușnic și sprintar” în stare să-și schimbe mereu înfățișarea și să încurce cărările tuturor celor ce se aventurează prin partea locului. Oare noaptea din *Visul...* nu devine astfel ecoul nopții din *Hamlet* evocată de Marcellus, nopte a spiridușilor și a zânelor, dar totodată și a spectrelor? Iar acești spiriduși și aceste zâne nu sunt, ca și fantomele, solii amenințători ai unor tulburări, ai haosului, ai farmecelor și vrăjitoriilor? Noaptea din *Visul...* este și ea o nopte agitată de certurile dintre Oberon și Titania (stăpâni peste lumea duhurilor și a zânelor), certuri ce ar putea avea urmări dezastruoase: pregătirea și prevestirea unei veritabile bulversări cosmice. În *Visul...*, totul se petrece ca și cum noaptea de aici ar închide în ea amintirea nopților din *Hamlet*, *Iuliu Cezar* sau, de ce nu, a aceleia din *Macbeth*.

Titania adoarme legănată de cântecul alaiului ei de zâne, menit să-i aducă un somn netulburat de vise urâte și să alunge din preajmă-i toate animalele nefaste (animalele prezente în ritualurile vrăjitoarești, animalele de care sunt însoțite și vrăjitoarele din *Macbeth*). Cu toate acestea, nu va cădea ea în capcana alterității sălbătice atunci când se va îndrăgosti de Bottom, preschimbat în măgar? Prin metamorfoza lui Bottom din timpul repetițiilor, farsă pusă la cale de zvăpăiatul Puck, „cel ce zboară noaptea prin văzduh”, noaptea din *Visul...* devine una în care teatralitatea asumată ca amăgire, ca aparență înșelătoare (nimeni nu moare de-adevăratelea, nu există nici o fiară sălbatică, nu există nici un leu real, ci doar o mască transparentă îndărătul căreia se poate zări chipul actorului), se vede depășită și negată prin forța unei magii care operează metamorfoze efective. Când Puck îi va povesti lui Oberon „pozna” pe care i-a făcut-o lui Bottom, el va descrie în primul rând teribila spaimă a așa-zisilor „actori”, care o rupseseră la fugă urlând, îngroziți de ceea ce văzuseră. E fuga disperată a unor oameni cu mințile rătăcite, înfricoșați de confruntarea cu o alteritate monstruoasă,

cu nimic mai puțin de temut decât o întâlnire cu fantomele ; e fuga unor oameni de-a dreptul cuprinși de nebunie. Metamorfozele cu care se joacă zglobiul păcălici inspiră așadar aceeași teroare ca și aparițiile supranaturale. Iar în mrejele lui sunt prinși nu numai „actorii” amatori, bieți meșteșugari naivi, ci chiar și Titania, orbită, fascinată de închipuirile minții sale, într-atât de mare este puterea ambiguă, ambivalentă a acestor figuri *dintr-o altă lume* apărute în noaptea *Visului...*, noapte care, uneori, poate rivaliza, pe bună dreptate, cu o noapte a spectrelor și a vrăjitoarelor.

Pentru a înțelege cât de mult se aseamănă noaptea de vară din *Visul...* cu „noaptea impură” a spectrelor, în ce măsură spiridușii și fantomele – *spirits and ghosts* – sunt inseparabili în această dramaturgie a nopții care este cea shakespeariană, e de ajuns să ne amintim de dialogul dintre Puck și Oberon ce precede momentul când, la ivirea zorilor, spiritele se retrag. Puck se arată îngrijorat :

Să ne grăbim ! Ai nopții iuți balauri
Sfășie norii-n zbor ; chiar adineauri
Ai dimineții soli luciră-n zare ;
Strigoi, biete oști rătăcitoare,
Fugiră-n gropi, iar tristețe năluci
Înmormântate-n valuri, la răscruci,
În patul lor cu viermi se-ascund pe rând,
Să nu-i găsească ziua pe pământ.
În taințele negre se-ascund iarăși ;
S-au prins cu noaptea crâncenă tovarăși¹.

Replica lui Oberon nu întârzie să vină :

Plămada noastră-i alta ; deseori
Cu-al dimineții crai pornesc în zori,

1. *Visul unei nopți de vară*, traducere de Dan Grigorescu, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 3, Univers, București, 1984, pp. 278-279.

Călcând sub pași covorul moale-al ierbii,
Spre locurile-n care se-ascund cerbii¹.

Evocarea unei vânători matinale nu face însă decât să dea și mai multă forță imaginii unei nopți care, chiar dacă se sfârșește în lumina soarelui, rămâne o noapte a spectrelor, a misterelor înfricoșătoare.

1. *Ibidem*, p. 279.

Pădurea și ambivalența spațiilor alterității

Raportat la vânătoare¹, spațiul pădurii ca spațiu al alterității se caracterizează în *Visul...* prin aceleași ambivalențe ca și noaptea. Astfel, în actul al patrulea al piesei, strigătele, zgomotele ce însoțesc o vânătoare în zori de zi au, pentru Theseu, armonia muzicii :

Hai, doamna mea, din vârful aceluia munte
Să ascultăm ce dulce se-ntretaie
Lătrat de câini și-al lui ecou prelung².

Armonie tulburată însă de dezacorduri stridente, evocând cruzimea unei vânătoare sălbătice. Amintirile Hipolitei lasă să se strecoare ecourile neliniștitoare ale unei lupte cu monștrii :

Eram cândva cu Hercules și Cadmus ;
Prin codrii Cretei hăituiam un urs
Cu câini spartani. N-am auzit nicicând
O goană-atât de voinicească. Râul,
Pădurea, cerul larg, întreg întinsul
Păreau că scot un singur strigăt. Larma
Era nespus de dulce, ca un cântec,
N-am auzit un tunet mai suav³.

1. Referitor la vânătoare și pădure în universul shakespearean, vezi analizele lui Richard Marienstras, *Le Proche et le lointain*, Minuit, Paris, 1981, cap. I și II.
2. *Visul unei nopți de vară*, loc. cit., p. 285.
3. *Ibidem*, p. 285. Pomenirea celor două cunoscute personaje mitologice introduce, fie și indirect, temă violenței, a înfruntării sângeroase : Heracle

Așadar, în spatele chipului luminos al vânătorii din pădurea *Visului...*, violența, alteritatea monstruoasă – deși sugerate cu discreție – își fac totuși simțită prezența.

În *Cum vă place*, pădurea Ardenilor e locul unde vine să vâneze ducele surghiunit, împreună cu câțiva nobili credincioși. Milosul duce e înduișat de soarta animalelor rănite ; vânătoarea nu înseamnă pentru el un act de cruzime, iar pădurea este aici nu numai un spațiu edenic (așa cum ni-l amintesc cântecele lui Amiens și ale celorlalți însoțitori ai ducelui), ci și un refugiu, departe de ambițiile deșarte ale lumii și de curtenii lui Frederic uzurpatorul, un spațiu-limită izolat, unde poate fi deseori întâlnit „nebunul în straie târcate”, înțeleptul bufon cu vorbele lui pline de tâlc, îndreptate împotriva corupților ce disprețuiesc adevărul – acest bufon atât de invidiat de Jacques melancolicul. Și totuși, pădurea rămâne ambivalentă, așa cum reiese din înseși cugetările lui Jacques în fața cerbului rănit și din imaginea pe care el o are despre vânători, acești mesageri ai spaimei și ai morții. Mai mult decât atât, Jacques asociază pădurea cu unele metamorfoze bizare : „Dacă, din întâmplare, ar trece pe aici un om preschimbat în măgar...” (ca un ecou ciudat al vorbelor lui, ducele, plecat în căutarea lui Jacques, va spune și el : „Și-o fi luat înfățișarea unei lighioane”). Pentru Orlando, pădurea e „stranie”, căci poți da la tot pasul de o fiară sălbatică : te sfâșie ori o sfâșii tu pe ea ; este, de altfel, pădurea unde Orlando va cuteza să se lupte cu un leu adevărat și unde va fi rănit, va sângera și nu-și va veni în fire decât târziu. În finalul piesei, ambivalența pădurii e definitiv restabilă, mărturie stând discuția ducelui cu venerabilul călugăr întâlnit „la marginea sălbaticului codru” : pădurea este și spațiul sihăstriei, al renunțării la cele lumești și la orice răzbunare, spațiul refuzului lumii. Deznodământul amintește într-o cântă de ultimul act din *Cei doi tineri din Verona*, când Valentin, dezgustat de viața zgomotoasă a orașului, singur în pădure, își exprimă preferința

ucisese leul din Nemea, sugrumându-l și jupuindu-l apoi de piele ; Cadmus, erou din ciclul teban, luptase cu un balaur fioros ce teroriza ținutul Beoției (n. tr.).

pentru aceste locuri aflate departe de zarva mulțimii, pentru aceste zone mărginașe, zone-limită. Obscuritatea și pustietatea pădurii („*this shadowy desert, unfrequented woods*”) creează un spațiu al melancoliei, unde Valentin se destăinuie :

Însingurat îmi cat aici aleanul
În cântec jalnic de privighetori,
Atât de potrivit durerii mele¹.

Refugiu al melancolicului, desigur, numai că pădurea este totodată și un loc al violenței, al dezlănțuirii instinctelor primare : Silvia, căzută în mâinile proscrisilor, este salvată de Proteus, care însă așteaptă și el să-și primească răsplata cuvenită, ceea ce o face pe Silvia să-și regrete amarnic eliberarea :

Cădeam mai bine-n gheara unui leu
Cu trupul meu să-și potolească foamea
Decât să fiu salvată de Proteus².

Și, astfel, totul se petrece ca și cum pașnicele păduri din comediile shakespeareiene ar păstra încă amintirea pădurii sălbatice, decor al crimei și al violului, o pădure precum aceea din *Titus Andronicus*, bunăoară, văzută în latura ei malefică și ucigătoare. Aici te-ai putea crede în Infernul unde coboară Demetrius „între Styx și umbre”, unde până și iubirea (cea dintre Tamora și maurul Aaron) e „neagră ca aripa corbului”. Însăși Tamora Artemis, adevărată bestie cu chip de femeie („*beastly creature*”, cum o descrie Lavinia), va zugrăvi tabloul sumbru al acestor locuri :

Un hău pustiu și negru, cum vedeți ;
E vară, dar copacii-s goi, sfrijiți,
Acoperiți cu mușchi și vâsc hidos.
O rază nu răzbate, -un suflet nu-i

1. *Cei doi tineri din Verona*, traducere de Mihnea Gheorghiu, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 2, Univers, București, 1983, p. 332.
2. *Ibidem*, p. 333.

Afar' de buha nopții și corbi cobe.
Și arătându-mi groapa asta-a groazei
Mi-au spus c-aici, în bezna grea a nopții,
Puzderii de strigoi și șerpi cu șuier,
Broscoi umflați și-arici, tot mii și mii,
Înalță-atâtea vaiere-ascuțite,
Că orice muritor care le-aude
Pe loc își pierde mințile sau moare¹.

Locuri unde va fi înjunghiat Bassianus, azvârlit apoi într-o groapă întunecată ce-i va sorbi de îndată sângele, groapă „hădă și hămesită” semănând cu o gură de iad nesătulă ; locuri unde va fi violată, mutilată și părăsită Lavinia, sărmană ființă rătăcind de una singură, cu mâinile și cu limba tăiate, mai mult moartă decât vie și deznădăjduită la gândul că, văzând-o, tatăl ei va orbi din pricina durerii. Căci, ca și Gorgo, Lavinia nu mai poate fi privită. Cu pădurea din *Titus Andronicus* pătrundem în teritoriile alteritatei peste care domnesc Artemis și Gorgo, teritorii ale vânătorii feroce, ale întâlnirii cu moartea. Toate întâmplările stau aici sub semnul terorii. În actul al patrulea, ca să se facă înțeleasă, Lavinia recurge la *Metamorfozele* lui Ovidiu, oprindu-se asupra unui anumit episod :

E basmul cel de jale-al Philomelei
Cu mârșavul Tereu, siluitorul².

Or, Philomela nu a fost aleasă la întâmplare, ne-o confirmă întrebarea lui Titus :

Te-au prins, copile drag, te-au siluit,
Te-au pângărit, precum pe Philomela,
În codrul nemilos, pustiu și negru ?³

1. *Titus Andronicus*, traducere de Dan Duțescu, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 2, Univers, București, 1983, p. 28.
2. *Ibidem*, p. 48.
3. *Ibidem*.

Și, îndată, evocarea pădurii „nemiloase” îi aduce în minte imaginea unui loc unde vânașe odinioară :

Da, e un loc aidoma, o vale
Unde-am vânat – de n-am mai fi vânat –
Lăsat de fire pentru ucigași
Și siluirii, cum l-a descris poetul¹.

Imaginea unei vânători sălbatice, metaforă reluată și în pasajul jurământului de răzbunare.

Eroul războinic sau moartea privită drept în față

Dar vânătoarea sălbatică este și o metaforă a războiului ca întâlnire cu o alteritate terifiantă. În *Regele Ioan*, războiul înseamnă acel ceas în care moartea se desfată și petrece în voie și acel loc unde sângele se varsă din belșug. Până și eroul războinic capătă înfățișarea unei veritabile fiare sălbatice. Richard, „leul” neînfricat care își câștigase pe merit faima doborând un leu adevărat și smulgându-i inima, întruchipează luptătorul viteaz, eroul autentic ; față de el, ducele de Austria, cu veșmântul lui croit dintr-o blană de leu, nu este decât o biată caricatură. În ultimul act, regelui i se cere să nu îndure umiliința unor tratative cu trimisul Papei, ci să fie „strălucitor ca Marte, zeul războiului”. Iar când, în cele din urmă, Ioan va accepta să înfrunte vrăjmașul, el va deveni într-adevăr acel „warlike John”, eroul înfricoșător, cu chipul morții zugrăvit pe casca lui de războinic, aidoma eroilor greci pe al căror scut era înfățișată Gorgo. Un erou care va semăna moartea în tabăra francezilor. În *Henric al V-lea*, regele își expune viziunea asupra războiului ; din descrierea lui nu lipsește imaginea fiarei sălbatice și nici aceea a războinicului fioros :

Dar când îți urlă în auz războiul,
Te fă asemeni tigrului turbat.
Fă-ți trupul coardă, toarnă-ți foc în sânge,
Mânia să-ți ascundă blânda fire,
Cumplit să-ți fie ochiul în orbită :

1. *Ibidem*.

Deci umflă-ți nările și-arată-ți colții,
Răsuflul ține-ți-l și ia-ți avântul¹.

Evocat în prima parte din *Henric al VI-lea*, același rege Henric al V-lea apare, de asemenea, ca un vajnic războinic, cu ochi scăpărând de mânie și cu spada fulgerând prin aer, mai măreț și totodată mai cumplit decât ziua Judecății de Apoi. Întreaga piesă este neîncetat traversată de eroi cu o înfățișare cruntă, feroce: Salisbury, cu o față înspăimântătoare, desfigurat de moarte, sau bătrânul Talbot, zugrăvit de Lucy, tot după moarte, ca o crâncenă Nemesis pentru francezi, căci fie și numai imaginea lui (*picture*) ar fi fost de ajuns ca să-i îngrozească, la fel ca simpla reprezentare a lui Gorgo pe scutul luptătorului grec.

Dar poate că piesa în care raportul eroului războinic – chiar și al celui de viță aleasă – cu cruzimea, cu sălbăticia, cu Gorgo e văzut la adevărata lui dimensiune, poate că piesa aceasta, repetăm, este *Coriolan*. Încă din primul act, Caius Marcius îl asemuiește pe Aufidius, conducătorul volscilor, cu un leu pe care se mândrește să-l vâneze. Iată așadar de la bun început o definiție a războiului ca nobilă expediție vânătorească! Marcius însuși, închis în cetatea Corioli, unde luptă singur cu dușmanii, are parte de un portret elogios făcut de comandantul Titus: privirea îi e cruntă, glasul tunător, loviturile pe care le dă par niște bubuituri și fac să se cutremure pământul (ceea ce nu înseamnă că nu îi vom vedea și pe Marcius, și pe Aufidius mânjiți de sânge din cap până-n picioare, ca niște măcelari). Când, în actul al doilea, Marcius se întoarce la Roma rănit, cuvintele mamei sale, Volumnia, îl descriu ca pe un învingător ce-și răpune necruțător vrăjmașii, un erou întâmpinat cu urale, dar care lasă în urma lui doar lacrimi:

În brațu-i musculos stă nimicirea,
Și de-l ridică, oameni mor în juru-i².

1. *Henric al V-lea*, traducere de Ion Vineanu, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 4, Univers, București, 1985, p. 370.
2. *Coriolan*, traducere de Tudor Vianu, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 7, Univers, București, 1988, p. 538.

De-a lungul întregii piese, imaginea unui Coriolan nimicitor, călcând neîndurător în picioare vieți omenști va fi deseori ridicată în slăvi, după cum va fi încontinuu dezvoltată, într-o perfectă simetrie, relația dintre cei doi rivali: Aufidius și Coriolan. Atunci când, în final, Coriolan moare, Aufidius își pune piciorul pe cadavrul lui, așa cum l-ar fi pus pe stârvul unui leu ucis la vânatoare. Și totuși trupul neînsuflețit al lui Coriolan nu va fi pângărit. În memoria lui va fi înălțat un monument, într-o veșnică cinstire. Aici, sălbăticia își dezvăluie pe deplin ambivalența: ea poate fi atroce sau plină de noblețe.

Fără îndoială că unul dintre cele mai dramatice momente ale piesei (în actul al doilea) este cel al întoarcerii acasă a lui Coriolan, cuceritorul cetății Corioli: întrerupând șuvoiul de vorbe entuziaste și măgulitoare ale Volumniei, Coriolan se adresează tăcutei sale soții. În ochii săi, celebrului erou i se pare că recunoaște expresia din privirile văduvelor care își pierduseră în luptă soții, din privirile mamelor care își pierduseră fiii. Oare în clipa aceea Coriolan nu intuiește vag că, încremenită în tăcerea ei, Virgilia are și ea uitătura fixă și îngrozită a femeilor care au văzut moartea cu ochii, care au privit-o drept în față? Doar ea îi vede alteritatea monstruoasă, doar ea îi citește dintr-odată pe chip asemănarea cu Richard al III-lea sau cu Macbeth, cele două grandioase figuri shakespeariene ale unui *bloody man*, erou și monstru deopotrivă. Dincolo de eroismul lui Coriolan, ceva amintește de Richard al III-lea, de care totuși pare să se deosebească în mod radical.

Richard al III-lea, opusul perfect al lui Coriolan sau al lui Henric al V-lea, transformă vânătoria sălbatică și războiul într-o practică sistematică a asasinatului. Dacă ar fi să-l asemuim cu o fiară pornită în căutarea prăzii, atunci l-am compara nu cu un leu, ci mai degrabă cu un lup sau, și mai exact, cu un câine, acel câine diabolic despre care vorbește regina Margaret, acel câine venit din iad, ai cărui colți ascuțiți, crescuți chiar înainte ca pruncu să facă ochi, sfâșie mieii și se mânjesc cu sângele lor; victimele sunt urmărite până în mormânt. Richard este bestia (*the beast*), bestia feroce, neîndurătoare, criminalul a cărui minte

sângeroasă (*the bloody mind*), nu visează decât măceluri și masacre. Firea lui însetată de sânge, mărturisește ducesa de York, se trădase încă din anii copilăriei și se făcuse tot mai aprigă odată cu trecerea timpului. Să ne amintim că în ultima scenă a piesei, cea a morții lui Richard, Richmond va anunța triumfător : „*The bloody dog is dead*”. Figură demonică a sălbăticiiei și a cruzimii sângeroase, ducele de Gloucester se va înconjura tot timpul de întreg bestiarul vrăjitoriei – păianjeni, broaște râioase, reptile – , va deveni simbolul crimelor făptuite în lanț. Monstruozitatea aceasta îi dă puterea stranie – de diavol ori de magician – de a acționa asupra forțelor invizibile ale întunericului. Lady Anne îl numește demon (*fiend, devil*) sau, altădată, negru vraci trimis pe lume de stăpânii Infernului („*black magician*”, „*deadfull minister of the hell*”). Și totuși aceeași Lady Anne – sau, mai exact spus, tocmai ea, Lady Anne – va ceda atracției pentru hidoasa alteritate a viitorului rege. Ca și Gorgo, Richard al III-lea îngrozește și, în același timp, fascinează. E făptura în fața căreia poți rămâne împietrit. E creatura ce pare venită dintr-un spațiu aflat în afara umanului sau dincolo de acesta. Iar Lady Anne nu este singura subjugată, hipnotizată parcă de Richard. Iată cum îi relatează acestuia ducele de Buckingham ceea ce se întâmplase atunci când încercase zadarnic să obțină aclamațiile și uralele cetățenilor Londrei pentru cel ce urma să fie înscăunat rege : „N-au scos o vorbă și, asemenea unor statui mute sau unor pietre însuflețite (*breathing* – „care respiră”), s-au uitat unii la alții cu niște priviri fixe și palizi la față ca moartea”. Oare nu fiindcă, într-un anume fel, o aveau înaintea ochilor pe Gorgo ? Ducesa, mama lui Richard, nu se înșelase atunci când, evocându-i nașterea, își blestemase pântecul, „lăcaș al morții” („*the bed of death*”) : în loc să aducă pe lume o viață, adusese „o năpărcă ai cărei ochi ucid” („*a cockatrice whose unavowed eye is murderous*”). Din nou, privirea ucigătoare a Gorgonei !

Drumul lui Macbeth pe teritoriile alterității sălbatice este și el stropit din belșug cu sânge : de la sângele vărsat în război la sângele asasinatelor comise. La începutul acțiunii, în scenă intră un *bloody man*, un sergent întors de pe câmpul de luptă, rănit și

plin de sânge ; la cererea lui Duncan, acesta relatează desfășurarea bătăliei, a cărei figură centrală este viteazul Macbeth, cu spada lui „fumegând de sângeroase lovituri”, un Macbeth asociat însă imaginilor unui măcel de o extremă cruzime : corpuri spintecate, capete retezate și înfipite pe creneluri... Un Macbeth aducător de moarte și care poate privi neînfricat moartea în față, dar și un Macbeth care, în cele din urmă, cade pradă unei demențe ucigașe : ambivalența e menținută până la capăt. O regăsim, de pildă, la începutul actului al patrulea, în îndemnurile celor trei apariții : a doua îi spune „*Be bloody*” („Fii crud și sângeros), iar a treia, „Fii un adevărat leu”. Macbeth e predestinat să poarte în el întreaga ambiguitate a eroului războinic. În ultimul act, când cere să fie întărită cetatea Dunsinane, unii îl socotesc nebun ; alții, dimpotrivă, vorbesc despre înverșunarea lui plină de îndrăzneală („*valiant fury*”). În același timp, e demonizat deopotrivă cu Lady Macbeth : *devilish Macbeth, fiend of Scotland*, aceleași cuvinte cu care este caracterizat și Richard al III-lea ; în finalul piesei, imaginea tiranului Macbeth e aceea a unui casap, iar Lady Macbeth e asemuită de-a dreptul cu un diavol. Adevărata aventură a lui Macbeth se desfășoară însă pe alte tărâmurii ale alterității sălbatice decât acelea ale războiului.

Spațiul vrăjitoarelor și al fantomelor, teritoriu al alterității indecise

În *Macbeth*, alteritatea sălbatică apare la adevărata ei dimensiune în spațiul vrăjitoarelor: câmpia pustie aflată în plină vijelie, cu fulgere și trăsnete, din prima scenă a primului act, dar și câmpia de lângă Forres (scena a treia a aceluiași act), unde, înainte de întâlnirea cu Macbeth și Banquo, vrăjitoarele evocă ele însele o furtună dezlănțuită pe mare, asociată morții și imposibilei odihne a celor cărora le-au răpit pentru totdeauna somnul (corăbierul mort pe vasul său, marinarul condamnat să nu mai adoarmă în veci). Din vorbele lui Banquo reiese limpede că „arătările” ce le-au ieșit în cale sunt, sub bizarele lor înfățișări, întrupări ale sălbăciei (*wild*), ale non-umanului („*not like th' inhabitants o'th'earth*”), veritabile figurări ale unui *altundeva* devenit dintr-odată *aici și acum*:

...Cine sunt
Acele iezme stranii-n portul lor
De parcă nu-s făpturi de pe pământ
Și totuși sunt? Trăiți? Sunteți ceva
Ce poate fi-ntrebat de către om?¹

„Cine sunteți?” („*What are you?*”), le întreabă, la rândul său, Macbeth (aceeași întrebare pe care Horațio o pune spectrului bătrânului Hamlet), neștiind dacă nălucile pot vorbi sau nu. Banquo remarcă, într-adevăr, degetul pe care fiecare dintre ele

și-l pusese pe buzele livide, posibil semn al unui secret ce va trebui bine păzit. Oare aceste vrăjitoare, la început mute, nu sunt niște figuri ale tăcerii, ca și fantoma din *Hamlet*? Chiar când vor vorbi, Banquo va continua să aibă îndoieli în privința „naturii” lor:

Pe sfântul adevăr: sunteți năluci
Sau tocmai ce păreți a fi?¹

Sunt ele cu adevărat ceea ce par a fi? Aparența lor e reală sau nu sunt decât niște himere, niște fantasme?

*Are ye fantastical or that indeed
Which out wardly ye show?*

Astfel, întâlnirea cu vrăjitoarele, ca și întâlnirea cu fantoma, suscită aceleași întrebări pe care le naște întâlnirea cu o alteritate al cărei statut e incert, una plasată undeva între uman și non-uman, despre care nu se știe dacă este o apariție efectivă sau o iluzie. Totuși aceste arătări posedă o cunoaștere a trecutului, a prezentului și a viitorului, așa cum o dovedesc cele trei saluturi adresate lui Macbeth. Banquo arată că a înțeles asta foarte bine, atunci când le spune:

Dar dacă știți citi-n sămânța vremii,
Spunând ce bob dă rod, ce bob e sterp,
Vorbiți-mi...²

A înțeles-o și Macbeth, care intuiește valoarea „profetică” a vorbelor lor. Și totuși ceva greu de definit, ceva ce nedumerește rămâne tănuț în miezul acestor spuse, după cum tainice, nedesluite rămân și consistența, aspectul și forma lor. Când vrăjitoarele dispar în văzduh, ele se imaterializează; tot ceea ce părea „corporal” se evaporă „ca o suflare de vânt”, cum remarcă Macbeth.

1. *Macbeth*, loc. cit., p. 259.

1. *Ibidem*, p. 260.

2. *Ibidem*.

Cât despre Banquo, acesta nu crede nici o clipă în realitatea lor, întrebându-se dacă și el, și Macbeth n-au mâncat cumva vreo plantă cu puteri malefice („*the insane root*”), care să le fi luat mințile, ori dacă nu sunt victimele vreunei halucinații provocate prin cine știe ce farmece vrăjitoarești.

Dificultății de a decide între apariție efectivă și vedenie i se adaugă și dificultatea de a cântări valoarea de adevăr a discursului lor. Macbeth nu știe dacă să se încreadă sau nu în spusele enigmatice ale vrăjitoarelor, cu atât mai de temut cu cât aceste spuse încep să fie adevărate. Îl derutează confuzia dintre fast și nefast, dintre bine și rău, căci, pe firul timpului pe care îl deapănă obscurele oracole, adevărul prezentului deschide perspectiva unui viitor întunecat de viziuni funeste, înfricoșătoare (*horrible imaginings, horrid image*). De parcă ciudatele arătări i-ar prevesti odioasele crime pe care le va făptui. Ca și pentru vrăjitoare, omorul e pentru el mai întâi un gând, o plăsmuire a minții: „*is but fantastical*” (termen folosit și de Banquo în legătură cu bizarele creaturi). Dar metamorfoza s-a produs deja: a fost suficientă imaginea fantomatică a actului criminal ce va fi săvârșit, pentru ca statutul uman al lui Macbeth să se modifice radical. Într-un anume fel, el se află încă de pe acum dincolo de omenesc, pe teritoriile unui *altundeva* („*shokes so my simple state of man*”). „Priviți-l cât s-a depărtat de noi”, va spune Banquo în finalul scenei, văzându-l cufundat în gânduri. Răspunsul lui Macbeth e straniu: îl obsedează „lucruri de demult, uitate”. Oare întâlnirea cu vrăjitoarele n-ar trebui pusă în relație cu o mai veche viziune interioară? Fără îndoială că aici se manifestă forța aparițiilor la Shakespeare, în această întâlnire dintre discursul lor și intuițiile, presimțirile lăuntrice ale personajului. Așa cum apariția fantomei tatălui și dezvăluirea asasinării bătrânului rege își trăgeau puterea de convingere din coincidența cu intuițiile „sufletului profetic” al lui Hamlet, tot astfel prevestirea de către vrăjitoare a viitoarei asasinări a lui Duncan e confirmată, în *Macbeth*, de o revelație anterioară, cuibărită în ungherele tainice ale sufletului eroului. Ca și fantoma, apariția supranaturală readuce în memorie „lucrurile uitate”, dar dintotdeauna prezente în străfundurile acestui

suflet ce presimte răul, imposibila puritate, indiferent dacă e vorba despre o fărădelege făptuită sau pe cale să se făptuiască, dacă ea e plănuită de însuși făptașul ori de către altcineva. Zbuciumul lui Hamlet, acea „tristețe a nopții”, acea melancolie de care este cuprins prințul, nu reprezintă altceva decât o intuire a adevărului, altminteri primejdioasă, căci tot ea îl poate împinge și spre sumbrele capcane întinse de fantome sau de apariții diabolice.

„S-ar putea ca dracul să fi spus adevărul?” („*Can the devil speak true ?*”), se întreabă Banquo ceva mai târziu, când veștile aduse de Ross și de Angus par să adeverească prezicerile vrăjitoarelor. Sesizăm în această întrebare nu numai o incertitudine (ce e amăgire diavolească și ce e adevăr în toate astea?), dar și o teamă profundă, teama de viclenia unor creaturi ale nopții, pricepute să ascundă mistificările sub masca adevărului. Adevărul ca înșelătorie, ca impostură, ca momeală destinată să atragă omul pe calea pierzaniei și să-l distrugă... poate că aceasta era și marea dilemă a lui Hamlet. Se îndoiește el oare de adevărul din vorbele fantomei? Nu cumva se întreabă dacă acest adevăr nu disimulează cine știe ce capcană nebănuită? Macbeth și Hamlet sunt două figuri antitetice, amândouă stăpânite de aceeași neagră melancolie, amândouă confruntate cu o sumă de informații primite de *altundeva*, dintr-un univers aflat în afara granițelor umanului. „*They have more than mortal knowledge*” („Mi-au dovedit că știu unele lucruri necunoscute muritorilor de rând”), va spune despre vrăjitoare Macbeth în scrisoarea trimisă soției sale. E ceva ce l-a uluit de-a dreptul: „*I stood rapt in the wonder of it*” („Stăteam ca vrăjit”), adică, dacă ne uităm mai îndeaproape la termeni, imobilizat (*I stood*) și răpit, fermecat (*rapt*) de o minune (*wonder*), minunea acestei „științe” supranaturale în care profeția se îmbină cu interpretarea dorințelor celor mai secrete. Mai târziu, în actul al patrulea, Macbeth va implora vrăjitoarele să-i răspundă la întrebări, oricare ar fi taina puterii pe care o dețin. E tulburat și măcinat de incertitudini; ar accepta, ca să le spulbere, chiar și originea satanică a harului lor. Iar ele, după îndeplinirea unui ritual clasic de vrăjitorie, vor invoca pentru el cele trei arătări și-l vor lăsa să asculte cele trei faimoase profeții.

Să nu uităm însă că apariția fantomei lui Banquo, la sfârșitul actului al treilea, a fost ceea ce l-a determinat pe Macbeth să-și dorească o nouă întâlnire cu „arătările”. S-ar părea așadar că, în *Macbeth*, vrăjitoarele se plasează oarecum între apariția efectivă a unui mort întors printre cei vii și viziunea interioară, halucinantă, a asasinatelor, a fantomelor-fantasme lăuntrice, anunțatoare și purtătoare de moarte. În sufletul lui Macbeth, ca și în beznă nopții vrăjitoarelor, sălășluia de multă vreme crima; ea nu făcuse decât să înainteze tăcut, pas cu pas, ca o fantomă.

Între cele două întâlniri ale lui Macbeth cu vrăjitoarele, nu există, într-adevăr, două fantome, în sensul unor năluciri, al unor închipuiri a căror natură e cu neputință de precizat? Care, în același timp, sunt și nu sunt, fiind deopotrivă ireale și palpabile? S-o ascultăm pe Lady Macbeth: ea crede cu tărie în înrudirea de esență dintre apariția lui Banquo și pumnalul însângerat, „văzut” doar de mintea delirantă a lui Macbeth; amândouă nu sunt decât niște imagini golite de substanță, niște plăsmuiri ale spaimei. Apropierea merită reținută, scena pumnalului putând fi astfel analizată ca o scenă „a fantomei”, adică generatoare a „efectului de fantomă”, în sensul unei experiențe amintind-o pe aceea a întâlnirii cu o fantomă. În monologul său de la începutul actului al doilea, Macbeth își descrie propria „viziune”: „*I see*”; e vorba, prin urmare, despre o percepție vizuală reală, al cărei obiect rămâne însă nedefinit. „*Is this a dagger?*” („Să fie oare acesta un pumnal?”) N-ar putea fi doar o năzărare, o vedenie, o creație pur mentală („*a dagger in the mind*”), înșelătoare, zămislită de un creier aflat în plin delir, bântuit de halucinații? Și totuși ea are o formă, ca tot ceea ce este consistent, tangibil: „*in form as palpable*”. Cât de real îi pare, așadar, acest pumnal închipuit, pe care Macbeth sfârșește prin a-l compara cu un pumnal adevărat, gata oricând să fie tras din teacă! Nu seamănă el într-un tot cu crima care se apropie, aidoma unui strigoi, în plină noapte („*moves like a ghost*”), noaptea viselor rele („*wicked dreams*”) ? „Sângeroasa faptă ce prinde treptat formă” (*informs*) în ochii lui Macbeth, această fantomă a crimei de care îl mai despart doar câteva clipe, n-ar putea fi asemuită cu fantoma unui mort întors

în lumea celor vii? Astfel, nu apropiata și reala ucidere a lui Duncan îl îngrozește așa cum l-ar fi îngrozit vederea unui spectru, ci obsesia asasinatului ce va avea loc în curând capătă pentru el forța celei mai depline veridicități. Asistăm aici la un efect de deplasare, căci, în scena ospățului din actul al treilea, de pildă, nu fantoma primului ucis, regele, ci fantoma lui Banquo vine să se așeze pe locul rezervat îndeobște lui Macbeth. Totuși, fantoma regelui prezent/absent se află poate și ea acolo, găsindu-și o expresie indirectă mai întâi în spaima ucigașului la auzul bătailor în ușă, mai apoi în obsesia sângelui ce nu se mai șterge de pe mâinile somnambulei Lady Macbeth. Prezența lui Duncan se face simțită tocmai în această neodihnă, în această veșnică teroare la care sunt osândiți soții criminali. Oare lui Macbeth nu i-a pierit pentru totdeauna somnul de teamă că, adormind, îl vor tortura în vis fantomele victimelor lui? Lady Macbeth, mai dârză și mai rezistentă la început, nu devine ea însăși un soi de fantomă, o moartă vie, rătăcind noaptea prin palat cu ochii deschiși, deși este cufundată într-un somn adânc? Lady Macbeth doarme și nu doarme, trăiește și nu trăiește. Dincolo însă de toate aceste corespondențe între aparițiile propriu-zise și halucinațiile plăsmuite de o minte bolnavă, scena ospățului rămâne momentul în care Macbeth trece cu adevărat prin experiența înfricoșătoare a întâlnirii cu Gorgo.

În scena ospățului, spectrul lui Banquo, care clatină din cap precum Comandorul din *Don Juan*, rămânând tăcut în ambele lui apariții și vizibil doar pentru Macbeth, spectrul acesta, așadar, va fi interpretat de către Lady Macbeth ca efect al unei teribile spaime (tot așa cum, în scena iatacului reginei din *Hamlet*, fantoma tatălui, pe care doar Hamlet o vede, va fi interpretată de mamă ca rod al unui delir provocat de cumplita suferință a fiului ei). Pentru Macbeth însă spectrul este altceva: un duh în stare să îngrozească zeii și care îl îndeamnă la o veritabilă reflecție asupra bizareriilor istoriei. Căci:

S-au mai făcut și-n vechi vărsări de sânge,
Nainte ca dreptatea omenească
Să curețe-un stat pașnic de neghină.

Și s-au mai săvârșit de-atunci omoruri,
 Cumplite foarte pentru-al nostru-auz.
 Pe-atunci un om cu creierii zdrobiți
 Murea, și-atâta tot ! Dar azi învie
 Cu douăzeci de răni de moarte-n cap
 Și brânci ne dă din scaun : mai ciudat
 Decât e chiar omorul¹.

Ca și cum, datorită lui Banquo, istoria își redobândea dintr-odată dimensiunea din vechile tragedii, unde nu exista cadavru care să nu trezească din morți vreo fantomă răzbunătoare. La a doua apariție a spectrului, Macbeth încearcă să-l izgonească, poruncindu-i să redevină trupul neînsuflețit, rece și orb care fusese, dar nu are cum să se împotrivescă privirii intense ațintite asupra lui de către Banquo, privirea încrâncenată, nemiloasă, a fantomelor antice. Când același spectru se va înfățișa pentru a treia și ultima oară (actul al patrulea), el va fi însoțit de câteva năluci chemate de soborul vrăjitoarelor, umbre care vin și pleacă, se ivesc și pier îndată („*come like shadows, so depart*”, spun vrăjitoarele). Apariții/dispariții de umbre fugitive, umbre simbolizând totuși mersul implacabil al unei istorii deja trăite și consemnate. Întoarcerea fantomei este aici intim legată de fatalitatea istoriei. Într-adevăr, prezența spectrului lui Banquo în urma șirului de regi care defilează prin fața lui Macbeth îi certifică acestuia autenticitatea închipuirilor sale. Căci, atunci când îl zărește, nu se poate reține să exclame : „*Now I see 't is true...*”. Iar viitorul ia pentru el chipul acelei imagini multiplicată a lui Banquo, cel ce încheie cortegiul regilor, dintre care ultimul, al optulea, poartă o oglindă reflectând alți nenumărați regi, ca și cum apele oglinzii ar fi răsfrânt la nesfârșit fantoma lui Banquo.

1. *Macbeth*, loc. cit., p. 294.

Spectralul în noaptea istoriei

Teatrul shakespearean înscrie cursul istoriei în plină noapte, o istorie în apărarea căreia nu se ridică nici o fantomă tutelară, căci fantomele binevoitoare tac, iar sângele vărsat deschide sau continuă ciclul asasinatelor și al răzbunărilor. În istoria shakespeareană nu există fantome protectoare, după cum nu există nici posibila moștenire a unui trecut glorios, cu modelele lui de eroism. *Henric al VI-lea*, de pildă, prima piesă istorică a elisabetanului, începe sub semnul morții regelui războinic. Corpul defunctului rege Henric al V-lea este prezent pe scenă, în sicriul său așezat pe un catafalc impunător, iar ducele de Bedford îi invocă fantoma (*ghost*), rugând-o să protejeze regatul. Piesa se deschide, așadar, cu bine-cunoscutul apel la fantoma ocrotitoare a regescului răposat plecat în lumea umbrelor, acolo unde își va întâlni marii predecesori. Moartea lui Henric al V-lea coincide însă cu sfârșitul unei epoci pline de măreție : mesagerului care aduce vești dezastruoase despre înfrângerile suferite de englezi în Franța i se cere să vorbească în șoaptă, căci ceea ce relatează solul l-ar putea face pe rege ca, la auzul pierderii atâtor orașe, „să sfărâme plumbul coșciugului și să se scoale din morți” de durere. După care, remarcă ducele de Gloucester, nu i-ar mai rămâne decât să-și dea din nou obștescul sfârșit. Și cum trupul neînsuflețit al lui Henric al V-lea trebuie să se păstreze pur și neîntinat, un alt mort de viță nobilă, bătrânul conte de Salisbury, va prelua, în ultimele scene ale primului act, rolul răzbunătorului neînduplecat. Un fel de dublu al lui Henric al V-lea, Salisbury este și el o figură eroică. Îl inițiasse pe Henric în arta războiului, iar Talbot îl numește „oglindea” tuturor războinicilor, atunci când, lângă trupul viteazului

căzut în luptă, are impresia că mortul îl somează : „Amintește-ți să mă răzbuni, nu-i ierta pe francezi ! ”. *Remember...* Prin gura lui Talbot, Salisbury vorbește precum fantoma bătrânului Hamlet, iar Talbot, aidoma tânărului prinț al Danemarcei, își ține făgăduiala să-l răzbune : în actul al doilea, el se îngrijește ca rămășițele pământești ale bătrânului conte să fie depuse în piața din Orléans, în centrul blestematului oraș francez recucerit. Talbot îi pregătește astfel vajnicului erou un mormânt ciudat, ce pare mai degrabă inversul și, totodată, subminarea unui loc de veci fondator. Un mormânt al cărui epitaf nu va fi destinat perpetuării memoriei unui model eroic, ci dăltuirii în piatră a unui mesaj amenințător. Deasupra acestui mormânt nu se va înălța nici o fantomă, el nu va avea valoarea unui loc al aparițiilor.

De-abia în cea de-a doua parte a trilogiei, corpul unui erou mort va deveni o virtuală fantomă : e vorba despre Humphrey, duce de Gloucester, eroul englez ucis mișelește chiar de ai lui. În actul al treilea, cadavrul culcat în patul unde fusese asasinat este adus în fața regelui Henric al VI-lea, iar acesta deslușește, privind-l, toate semnele unei crime, ca și cum trupul lui Gloucester ar fi putut să-i vorbească. La sfârșitul actului, când cardinalul de Beaufort – părtaș, alături de Suffolk, la uciderea lui Gloucester – moare la rândul său, totul se petrece ca și cum fantoma (*ghost*) ducelui Humphrey s-ar fi aflat lângă el. Nici o fantomă nu se arată ca atare pe scenă, nimic nu-i indică prezența efectivă în textul lui Shakespeare, dar cardinalul privește țintă, ca un nebun, ceva ce nu vede decât el, o stranie arătare despre care nu știm cu precizie dacă este apariția unei fantome sau a unui mort înviat, ieșind din mormânt și umblând. Arătarea nu mai are ochi, părul îi este zbârlit „ca firele unei momeli cleioase, cu care ar vrea să-mi prindă sufletul din zbor”, spune cardinalul. Să fie oare Gloucester „revenit la viață” sau fantoma lui care bânuie printre cei vii ?

Oricum, nu există fantomă care să nu ceară sânge și răzbunare, care să nu parcurgă ciclul început cu o nedreaptă vărsare de sânge și încheiat cu pedepsirea fărădelegii. *Titus Andronicus* este, în acest sens, ilustrarea perfectă. Întregul act întâi se desfășoară în preajma locului unde își dorm somnul de veci cei din

neamul Andronicus. Acțiunea pare organizată în jurul înmormântării eroilor morți. În mormântare într-un mausoleu, „august sanctuar al virtuții și al nobleții” dedicat eroilor neînfricați, demni de o binemeritată glorie postumă. Numai că în inima acestei „frumoase morți”¹ a viteazului destinat să rămână în amintirea tuturor, o amintire pașnică, senină, netulburată de prezența fantomelor se strecoară, iată, neliniștitoare ambivalență a sângelui vărsat cu prilejul funeraliilor. Sânge adus ca ofrandă sufletelor strămoșilor acestor eroi dispăruți și menit să le potolească suferința și să-i îmbuneze, astfel încât cei vii să nu fie terorizați de neașteptatele și înfricoșătoarele lor apariții. Acest sânge sacrificial este însă acela al fiului Tamorei, jertfit, spune Titus, „pentru ca moartea lui să dea satisfacție umbrelor tânguitoare ale celor ce nu mai sunt”. Dar ambivalența sacrificiului nu poate fi evitată : „Nu-ți mânji mormântul cu sânge”, îl avertizează Tamora. Căci sângele vărsat tocmai pentru ca fantomele eroilor morți să nu se întoarcă și să ceară răzbunare va stârni mânia altor morți, a altor răzbuunători, cu atât mai mult cu cât corpul sacrificat al lui Alarbus va fi mutilat, batjocorit, pângărit. Așa se face că, încă de la sfârșitul primului act, sângele va cere sânge : Titus îl va jertfi pe propriul fiu, pe Mutius. Astfel, prin trecerea de la cinstirea „frumoasei morți” a eroului căzut în război și înmormântat după datină la monstruozitatea sfârtecării trupului dușmanului, se închide, prin ambivalența sângelui vărsat, ciclul ineluctabil al răzbnărilor. Într-o istorie lipsită de practica unui rit purificator, capabil să frâneze mecanismul tragic al „ochiului pentru ochi, al dintelui pentru dinte”. O istorie crudă, nemiloasă.

În acest carusel înspăimântător al unei istorii necruțătoare răsar, ici și colo, câteva personaje ce speră zadarnic să pună capăt lanțului de răzbnări. Henric al V-lea, bunăoară, erou al unei piese plasate de la bun început sub semnul invocării bravilor strămoși și al continuării tradițiilor de curaj și îndrăzneală lăsate

1. Noțiunea *moarte frumoasă* este împrumutată din Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour*, ed. cit., cap. „La belle mort et le cadavre outragé”.

moștenire urmașilor. Apelul la sufletul războinic al defunctului strămoș, asociat cu încrederea în forța protectoare a glorioaselor fantome, se sprijină pe amintirea morții eroice („*remembrance of valiant dead*”), pe o moștenire de sânge care se vrea o moștenire a bravurii, a temerității înaintașilor. Dar până și acest curaj de luptător se dovedește ambiguu, iar integritatea eroului nu e scutită de păcate, cum se întâmplă și în *Hamlet*. De pildă, în actul al patrulea, în tabăra engleză de la Azincourt, Henric al V-lea reflectează la greutățile întâmpinate de un rege în a-și cârmui regatul pe timp de pace. Iar în aceste clipe de meditație se strecoară amintirea greșelii tatălui său, Henric al IV-lea – Bolingbroke, care îl detronase pe Richard al II-lea. Și chiar dacă Richard nu fusese ucis de Bolingbroke, ci de Exton, care crezuse că îndeplinește astfel dorința ascunsă a viitorului său suveran, depozedarea de domnie a lui Richard al II-lea dă ascensiunii la tron a lui Henric al IV-lea aerul unei uzurpări, ca și cum înlăturarea lui Richard ar fi fost o crimă, o lașă vărsare de sânge.

Dezmățatul Henric al V-lea, cel ce-și anunțase încă din *Henric al IV-lea* viitoarea convertire, cel ce rostise atunci cuvintele ispășirii („Voi plăti o datorie pe care n-am contractat-o niciodată”), întruchipează în dramaturgia shakespeariană una dintre rarele figuri ale răscumpărării păcatelor, răscumpărarea unei duble datorii, a sa și a tatălui său. Căci viața voit destrăbălată a prințului („Vreau să păcătuiesc, dar numai pentru că așa o să fac din păcatele mele un merit, răscumpărând greșelile trecutului când nimeni nu se va aștepta la asta”) pare destinată să graveze în însăși ființa lui moștenirea grea a păcatelor părintești. Iată de ce Henric al V-lea aspiră la o îndoită purificare, la o îndoită pocăință. Iar când poruncește ca mormântul lui Richard al II-lea să fie strămutat cu mare ceremonie, lacrimile pe care le varsă sunt de sinceră căință. Ne-am putea aminti aici de *Richard al II-lea* și de capcana pe care i-o întinsese Bolingbroke, viitorul Henric al IV-lea, prefăcându-se mai întâi că îl iartă pe surghiunitul Richard și condamnându-l mai apoi la abdicare și la pieire. Încă din momentul renunțării la tron – simbolică moarte a lui Richard –,

mecanismul „sângelui vărsat” se declanșase inevitabil, mecanism care avea să facă din regat „o Golgotă de cranii omenești”, cum prorocise episcopul de Carlisle. Sângele lui Richard va curge în sens propriu abia în ultimul act al piesei. Și de-abia atunci Henric al IV-lea, care se amăgise cu gândul că moartea simbolică (detronarea) poate fi despărțită de moartea reală, de sângele scurs din trupul victimei asasinate, abia atunci, așadar, va înțelege el adevărata semnificație a cuceririi puterii prin intrigă și trădare: a făcut o crimă, a vărsat sângele unui rege. De aceea își va deplânge soarta care îl împinsese la săvârșirea unui act criminal și va plănuși un pelerinaj purificator „pentru a-și curăța mâna vinovată de sângele pe care îl vărsase”.

În ciuda intențiilor însă, nici tatăl și nici fiul nu vor înscrie pe răbojul istoriei o perioadă de răgaz, o epocă a iertării. Chiar dacă nu provoacă apariția vreunei fantome, sângele vărsat cheamă inevitabil la răzbunare. La Shakespeare, trupul însângerat al câte unui rege își denunță întotdeauna asasinii și își convoacă răzbutorii. În *Richard al III-lea*, rămășițele pământești ale lui Henric al VI-lea, un cadavru care nu mai reprezintă decât imaginea înghețată („*key cold figure*”) a unui uns al lui Dumnezeu, sunt totuși rămășițele unui trup din care s-a scurs sânge regesc. În urma cortegiului funerar, Lady Anne îi invocă fantoma. Nu se ivește nici o fantomă, dar rănile regelui mort încep să sângereze în prezența lui Richard, demascându-l astfel pe ucigaș. Nu este o fantomă dintre cele apărute în vis pe câmpul de luptă, pentru a prevesti cursul viitor al istoriei, nu este nici una dintre acele fantome ambivalente, cu discurs dublu, deopotrivă protectoare și răzbutătoare, oracole ale morții. Este doar o măreață umbră absentă/prezentă, care, precum cea a regelui mort în *Macbeth*, planează deasupra întregii piese. Rolul fantomei răzbutătoare va fi preluat aici de regina Margaret, martoră la crimă și văduvă a regelui, incarnare a blestemelor și purtătoare demnă de crezare a discursului profetic. Ea este aceea care, înaintea ultimului act, cel al defilării fantomelor tuturor celor asasinați de Richard, va avea viziunea ciclului de crime comise și a apropiatei morți a

acestuia. Fantomele evocate au forța efectivă a aparițiilor care spun adevărul.

În *Macbeth*, trupul neînsuflețit al lui Duncan nu e adus în scenă, nu apare nici spectrul regelui, și totuși nu este aceasta piesa prin excelență în care sângele vărsat naște fantome? *Macbeth* își amintește de vremurile când un mort nu devenea o fantomă, chiar dacă moartea lui violentă fusese săvârșită de o mână criminală. Moartea era pe atunci doar un simplu sfârșit. Acum însă e timpul fantomelor:

Pe-atunci un om cu creierii zdrobiți
Murea, și-atâta tot! Dar azi învie
Cu douăzeci de răni de moarte-n cap
Și brânci ne dă din scaun: mai ciudat
Decât e chiar omorul¹.

Ca și cum istoria ar traversa o perioadă în care, prin falia creată de lungul șir al crimelor s-ar strecura, din întuneric spre lumină, toate umbrele celor dispăruți înainte de vreme. Pentru *Macbeth*, această ieșire la suprafață e infinit mai stranie decât crima însăși. Fantoma care se întoarce ca să-l alunge din scaunul său este fantoma lui Banquo, și nu cea a unui rege; și totuși despre o detronare e vorba, în ultimă instanță – *Macbeth* o știe prea bine. De izgonirea lui de pe un tron câștigat prin vărsarea sângelui lui Duncan. În spatele fantomei lui Banquo se profilează umbra amenințătoare a regelui asasinat.

Tragedia shakesperiană înscrie astfel istoria în bezna unei nopți în care morții pot apărea în orice clipă, la fel ca anticele fantome. S-ar părea că asistăm la o reactualizare a străvechii viziuni nocturne asupra istoriei: să nu uităm că *Iuliu Cezar* și *Hamlet* sunt piese scrise în aceeași perioadă. Leșul însângerat al lui Cezar își arată rănilor căscate ca niște guri mute, în locul cărora va vorbi Antoniu, evocând spiritul victimei și profetind viitoare mari nenorociri în imagini de-a dreptul apocaliptice:

1. *Macbeth*, loc. cit., p. 294.

Pe capete de oameni va cădea
Blestemul greu și furia în case,
Sălbaticul război civil curând
Va băntui italice tărâmurii.
Distrugerea, și sângele, și groaza
Atâta vor părea obișnuite
Că mamele-or zâmbi, văzându-și pruncii
Crunt sfâșiați în ghiare de războinici.
Cruzimea mila va înăbuși-o.
Și spiritul lui Cezar, răzbunare
Vânând alături de duhul Ate
Urcat fierbinte din Infern, pământul
L-o-nfiora strigând cu glas tiranic:
„Fără-ndurare”, până când copoii
Războiului, scăpați din lanț, atâta
Vor răspândi hidoasa lor ispravă
Că tot pământul o duhni de leșuri
Ce-și cată cuvioasa-ngropăciune¹.

Mai târziu, fantoma lui Cezar își va face efectiv apariția în fața lui Brutus, îngrozindu-l. Tot așa cum fantoma bătrânului Hamlet, ivită în toiul nopții, va fi și ea, așa cum am văzut, înconjurată de ecourile teribilelor nopți ale istoriei antice, o istorie apăsătoare de întunecatele prevestiri ale reîntoarcerii regilor morți veniți să ceară dreptate, o istorie în care, în absența fantomelor răzbu-nătoare, răzbu-nătorii devin ei înșiși purtători de fantome.

Chiar și atunci când istoria are de-a face cu veritabile fantome, ca în *Macbeth*, autenticitatea acestora include întotdeauna un dram de incertitudine. La sfârșitul scenei aparițiilor din actul al patrulea, în care prezența spectrului lui Banquo confirmă veridicitatea „arățărilor”, tensiunea dintre adevăr și minciună, aceeași din prima întâlnire cu vrăjitoarele, continuă să persiste. În revelațiile aparițiilor, ceva va rămâne până la capăt sub semnul întrebării, al ambivalenței: înșelătorie sau sinceritate? Adevăr sau minciună? „*That lies like truth*”, acesta este permanentul

1. *Iuliu Cezar*, loc. cit., pp. 48-49.

cuplul antinomic, regăsit și în domeniul viselor premonitorii, și în acela al predicțiilor propriu-zise. În fața fantomei, Macbeth așteaptă neclintit posibilele sale metamorfoze. Căci fantoma și-ar putea schimba oricând înfățișarea, s-ar putea preschimba într-un urs, într-un tigr, într-un rinocer – ar căpăta, așadar, aspectul unei fiare sălbatice. Confruntat cu această realitate în perpetuă schimbare, Macbeth e gata să lupte, să o înfrunte, deși indeterninabilul subzistă : *horrible shadow, unreal mock'ry*, fantomă reală sau fantasmă inconsistentă, această formă (*shape*) pe care o iau vedeniile lui Macbeth își păstrează o ambiguitate, ca să zicem așa, de nedepășit. Aceeași ambiguitate care, pentru Shakespeare, definește deopotrivă magia și teatrul.

Convocarea fantomelor : puterea magicianului și puterea teatrului

În pădurea fermecată din *Visul unei nopți de vară*, jocul aparițiilor și al metamorfozelor este condus de cel ce domnește asupra tuturor duhurilor, Oberon , „*the king of shadows*”, personaj tipic pentru spațiul interstițial și care poate circula nestingherit între vizibil și invizibil, în primul rând pentru că îi stă în puteri să „lase să se vadă ceva” sau, dimpotrivă, „să facă să dispară ceva”, iar în al doilea rând, pentru că poate hotărî în privința lui însuși dacă să se arate sau să rămână nevăzut. Deși, așa cum am mai spus, Oberon e liber să acționeze și la lumina zilei, puterea lui rămâne totuși cea pe care i-o dă noaptea, o noapte de vară ce-și amintește de cea a spectrelor, a arățărilor. Oberon, magicianul în stare să plăsmuiască năluciri, vedenii, este și cel ce poate să le destrame. El dirijează toate aceste jocuri ale aparițiilor și ale disparițiilor ; cu alte cuvinte, toate aceste jocuri ale teatrului. Ca și cum ar fi vrut să pună în evidență raportul dintre teatru și magie, Shakespeare își încheie o serie întreagă de piese cu un epilog rostit de un magician, de o magiciană ori de cineva aflat în slujba lor. Piese în care, deseori, adevărații actori sunt duhurile, ele însele făpturi ale țărâmului ce desparte vizibilul de invizibil. Iar aceste epiloguri includ întotdeauna o reflecție asupra statutului a ceea ce a fost reprezentat, asupra veritabilului mod de funcționare a reprezentației pentru spectator.

În finalul *Visului...*, Puck este cel care se adresează spectatorilor ; e „spiridușul”, ca metaforă a actorului ce vorbește în numele întregii trupe : „*If we shadows...*”. La sfârșitul *Furtunii*, Prospero trage el însuși concluziile acestui teatru al vrăjitoriilor

și al puterii asupra spiritelor, asupra umbrelor, putere ce încetează odată cu căderea cortinei. Nu trebuie uitată nici Rosalinda din epilogul piesei *Cum vă place*, care manipulasă ambiguitățile și metamorfozele sexelor, care, deși nu e magiciană, dirijase totul din umbră, la fel ca Prospero sau Oberon. Ei îi rezervă autorul rolul de a sublinia, în final, împletirea temei întâmplărilor magice cu tema fundamentală a teatrului ca artă. I-am mai putea pomeni, desigur, și pe Cerimon din *Pericle* și mai ales pe Paulina din *Poveste de iarnă*. Toate aceste epiloguri par scrise tocmai pentru a ne aminti cu obstinație raporturile dintre teatru și mobilizarea forțelor nevăzute.

Ca și Oberon din *Visul...*, Prospero din *Furtuna* are puterea de a convoca aceste forțe cu ajutorul unor duhuri de care se slujește. Inițial, Prospero nu fusese un locuitor al insulei pe care naufragiasă cu mult timp în urmă. El ajunsese aici alungat din lumea unei curți domnești, iar puterile sale magice sunt, în realitate, legate de ostrovul pe care îl azvârlise soarta lui de surghiunit și valurile involburate ale mării. La începutul piesei, Prospero își scoate mantia fermecată pentru a-i dezvălui fiicei sale, Miranda, adevărata sa poziție socială, rangul avut odinioară în lume: e duce de Milano și, cu doisprezece ani în urmă, căzuse victimă uneltirilor perfide ale fratelui său, Antonio, căruia îi încredințase cârma țării, căci abandonase viața mondenă, pentru a se cufunda în studiul înțelepciunii adunate în cărți. Prospero își va pune însă din nou veșmântul fermecat atunci când va evoca sosirea în insulă și va renunța definitiv la el – și la toate puterile legate de el – la sfârșitul piesei, când va părăsi insula. Așadar, harul magic al lui Prospero nu poate fi nicicum despărțit de aceste teritorii-limită care îl atrag, de acest spațiu unde nu se mai află cu adevărat printre oameni.

Forța magică pe care Prospero o capătă îmbrăcând mantia este aceea de a invoca spiritetele, de a manevra aparițiile, de a opera metamorfoze, dar și aceea de a acționa asupra elementelor naturii, de a stârni ori de a potoli o furtună. De altfel, furtuna joacă un rol esențial în deschiderea către invizibil, căci totul se petrece ca și cum ea ar marca, prin jocul aparențelor morți și al

abisurilor larg căscate, clipa când orice manifestare spectrală devine cu puțință. Furtunii i se datorează toate nălucirile bizare, toate vedeniile, închipuirile, stările de vrajă. Marea scenă dintre Prospero și Ariel de la începutul actului al cincilea amintește, așa cum am văzut, ambiguitatea acestor forțe capabile de farmece („*art to enchant*”), dar care se află totodată într-o strânsă legătură cu moartea: grație lor, Prospero poate să întunece soarele, să dezlănțuie vijelia ce smulge arborii din rădăcină, să involbureze marea și să zguduie pământul, făcând să se deschidă mormintele pentru ca fantomele să iasă la lumină, pentru ca morții să se scoale din somnul lor de veci. Forțe asemănătoare celor ale Medeei, magiciana în stare să poruncească firii, dar și să-i scoată pe răposaii strămoși din criptele lor. Așadar, în spatele magiei inofensive de pe insula lui Prospero sunt posibile stafii; în spatele farselor puse la cale de Prospero și de Ariel se află reversul înfricoșător al convocării fantomelor.

Începând din acest moment, tema fantomei se va plasa, la Shakespeare, în centrul unei problematice mai largi, legată de puterile și pericolele asociate imaginii. O imagine care poartă în ea forța străvechilor efigii și în care se ascunde, în același timp, posibilul vid al simulacrelor. Forma (*shape*) conturată, imaginea croită „după asemănarea cu...” au deopotrivă consistența realității și inconsistența iluziei. Aceasta este însăși esența puterii magicianului, indisociabilă de puterea teatrului. Magicianul shakespeareian, maestrul provocării aparițiilor, este totodată cel ce se folosește de ispitirile aparenței, cel a cărui artă poate fi definită ca un veritabil iluzionism al asemănării. Iar în contextul creștin propriu lui Shakespeare, această „uzurpare” a formei nu are cum să nu fie pusă în relație cu demoniacul¹. Ne amintim că tema formei „uzurpate” este introdusă în *Hamlet* de apariția spectrului. La un

1. În legătură cu aceste probleme, vezi John Dover Wilson, *Vous avez dit „Hamlet” ?*, Aubier, Paris, 1988, cap. III, „Fantôme ou démon ?”; vezi și analiza mult mai amplă din lucrarea fundamentală a lui Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, Gallimard, Bibliothèques des histoires, Paris, 1981.

prim nivel, termenul ne trimite la dezbateră din epocă referitoare la strigoi și la una dintre interpretările date fenomenului : mortul care se întoarce este formă uzurpată de diavol pentru a-i înșela și duce la pierzanie pe cei vii. Dar semnificația „uzurpării” depășește cu mult această referință istorică la o anumită concepție despre fantomă, atingând chestiunea fundamentală a imitației, a fabricării unei aparențe, a unei asemănări diabolice. Forma uzurpată este mimeticul care încearcă să treacă drept adevăr. Utilizarea puterii imaginii ține astfel de domeniul diavolescului. Și nu este întâmplător faptul că, de la Tertulian și de la Sfântul Augustin încoace, demonizarea strigoilor merge mână-n mână cu cea a imaginilor, a acestor asemănări mincinoase folosite ca amăgiri, capcane, iluzii seducătoare și, mai presus de orice, cu demonizarea teatrului. Teatrul, artă a cărei esență constă în a vedea și a fi văzut, artă a privirilor reciproce, artă în care puterile viziunii par demultiplificate. Teatrul, artă idolatră prin excelență, care împinge până la ultimele limite confuzia dintre *imitatio* și *animatio*. Teatrul – artă demiurgică rivalizând cu creația, adică artă a materiei ce se însufleștește după chipul și asemănarea viului.

Acesta este teritoriul magicianului shakespearean, inițiat în stranii mistere legate, în ultimă instanță, de marile întrebări ale vieții și ale morții. În dimensiunea sa magică, de „artă păgână”, teatrul lui Shakespeare se dovedește capabil nu numai să readucă morții printre cei vii, dar și să dea viață statuiilor. Ca și tragedia greacă ori teatrul no, el rămâne fidel unei estetici a apariției care, pentru a face prezent invizibilul, se sprijină tocmai pe materialitatea cea mai vizibilă, cea mai palpabilă cu putință. Magicianul shakespearean nu se slujește doar de „spirite” cărora încearcă să le dea un corp, ci și de statui pe care știe cum să le anime ori de trupuri neînsuflețite zăcând în coșciuge (și ele un fel de statui, cum spune Michel Serres) pe care le poate trezi din somnul lor etern. Ca practică magică, teatrul se plasează întotdeauna la Shakespeare la limita dintre imaterial și material și, deopotrivă, la cea dintre statuie și corpul viu, în spațiul ce separă vizibilul de invizibil și materia inertă de corpul plin de viață.

Arta magică a teatrului și statuia care se însuflețește

La granița dintre viață și moarte își înfăptuiesc lucrarea „de farmece și vrăji” Cerimon din *Pericle* și Paulina din *Poveste de iarnă*, doi magicieni care, grație statuii ce se însuflețește ori trupului mort din sicriu – din „cutia” lui, ar spune Michel Serres – ce reînvie, se dovedesc adevărați maeștri ai situațiilor în care domnește confuzia între adevărata și aparenta moarte, cu toate consecințele ce decurg de aici în privința apariției fantomelor.

Paulina, magiciana din *Poveste de iarnă*, nu se bucură, cu siguranță, de aceeași celebritate ca Oberon sau Prospero. Și totuși, în ultima perioadă a creației marelui dramaturg, ea deține, alături de eroul central al *Furtunii*, un loc esențial în reflecția estetică a unui Shakespeare ce pune tot mai apăsător accentul pe raporturile dintre teatru și magie. *Poveste de iarnă* merită să figureze, împreună cu *Furtuna*, printre acele ultime opere în care elisabetanul construiește marile parabole ale concepției sale despre teatru.

Dacă, în *Poveste de iarnă*, Paulina nu este nici pe departe vrăjitoarea (*the witch*) sau zgripțuroaica asupra căreia se revarsă furia nestăvilită a lui Leontes, nu s-ar putea totuși spune că îi lipsesc cu desăvârșire unele puteri stranii, pe care și le manifestă mai înainte chiar ca „miracolul” final al animării statuii să se producă, în acel ultim act – „actul Paulinei” – în care magiciana apare în toată strălucirea harului ei. De fapt, încă de la începutul piesei, o vedem implicată într-un adevărat joc al vieții și al morții : asistă la nașterea viitoarei Perdita, anunță așa-zisa moarte a reginei Hermiona, salvează viața copilei pe care Leontes voia să

o ucidă, sugerându-i acestuia să o abandoneze într-un ținut îndepărtat și pustiit și să o lase în voia sorții, pradă fiarelor sălbatice. Regele se va îndupleca, iar porunca lui va fi adusă la îndeplinire de Antigonus, soțul Paulinei și aliatul ei credincios. Viața și moartea se împletesc, așadar, la tot pasul în acest adevărat complot urzit cu deosebită pricepere de iscusita „magiciană”. Ne-o vor confirma, de altfel, nu numai întâmplările a căror protagonistă Paulina este în mod direct, ci și cele legate de destinul nefericitului Antigonus : plecat pe mare cu pruncul surghiunit, omul acostează, silit de furtună, într-un ținut sălbatic, pe un țărm neprimitor și, pe cât se pare, nelocuit ; ajunge, astfel, într-o lume a alterității primejdioase, într-un spațiu-limită unde își va afla moartea (va muri devorat de un urs), dar unde va triumfa și viața : fetița părăsită va fi găsită de un păstor care o va adăposti în coliba lui și o va crește ca pe o fiică. De-a lungul întregii scene (scena 3, actul III), viața și moartea își dau mâna într-o relație comună cu supranaturalul, cu unele puteri potrivnice sau protectoare ce depășesc oricum umanul. Păstorului, de pildă, i se prezisese de către zâne că se va îmbogăți și iată-l acum descoperind copilul de viță regească. Pentru Antigonus, întâlnirea cu sălbăticia, cu moartea violentă, este și întâlnirea cu o fantomă. Căci, cu puțin timp în urmă, duhul Hermionei îi apăruse în vis, iar el, scepticul ce se îndoia profund de adevărul viselor și de posibila întoarcere a morților, făcuse o excepție de data aceasta, acceptând ca pe o fatalitate prorocirile îndureratei regine, într-atât de mare i se păruse asemănarea nălucirii din vis cu aceasta și într-atât de aievea, de real i se păruse tot ceea ce visase.

Preziceri, oracole, fantome, asemănări izbitoare și coincidențe surprinzătoare, toate aceste fire se adună și se înnoadă în ultimul act al piesei – „actul Paulinei”, așa cum am mai spus –, actul tuturor magiilor, al tuturor revenirilor la viață ale unor morți adevărați sau doar crezuți ca atare, al efectelor produse de prezența fantomelor ; în sfârșit, actul în care „uluirea”, stupoarea chiar, atinge apogeul. Este și apogeul întregii povești, poveste care o înlocuise treptat pe aceea începută de Mamillius în prima scenă din actul al doilea și rămasă neterminată : o poveste de iarnă, cu „duhuri și stafii”, cu arătări de speriat, căci, spusese

atunci Hermiona, Mamillius excelează în arta de a îngrozi pe toată lumea cu istoriile lui despre strigoi. El fusese întrerupt tocmai atunci când spunea : „A fost odată un om care locuia lângă un cimitir...”. Ar fi urmat probabil o poveste cu fantome.

Paulina domină, într-adevăr, ultimul act al piesei, ca o veritabilă maestră a evocării și convocării fantomelor. Aplică, în acest scop, o tactică extrem de abilă : încă din prima scenă, în dialogul cu Leontes, atacă tema morților întorși printre cei vii, tema imposibilelor/posibilelor fantome. Un exemplu ar putea fi fantoma Perditei : amintindu-i lui Leontes de prezicerea potrivit căreia nu va avea un moștenitor câtă vreme nu va fi găsit copilul abandonat, ea socotește eventuala reapariție a acestuia ca pe un lucru de neconceput pentru mintea omenească, la fel de inacceptabil ca gândul că Antigonus, mort odată cu pruncul, ar sparge lespede de pe mormântul lui, pentru a-și revedea nevasta. Următorul punct din planul atât de bine ticluit este evocarea Hermionei. Într-adevăr, Leontes se teme că, recăsătorindu-se cu o femeie inferioară fostei lui soții, ar putea face ca sufletul chinuit al răposatei regine să se reîntrupeze și să revină pe scena acestui teatru care este lumea celor vii, în care fantoma ei mâniașă nu numai că i-ar reproșa multe și i-ar cere socoteală pentru faptele lui, dar l-ar putea împinge chiar la crimă, îndemnându-l să-și ucidă noua aleasă. Paulina va exploata aceste temeri și, într-un discurs destul de bizar, se va substitui, de fapt, fantomei, vorbind în locul acesteia și obținând în final rezultatul scontat :

Așa aș face :

Stafia mișcătoare dac-aș fi,

Ți-aș porunci ca, ochii ei privindu-i,

Să-mi spui ce searbădă lucire-a lor

Te-a-ndemnat să o alegi ; apoi,

C-un țipăt ce ți-ar despica auzul,

Nu aș rosti decât aceste vorbe :

„Să-ți amintești de-ai mei ! ”¹

1. *Poveste de iarnă*, traducere de Dan Grigorescu, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 8, Univers, București, 1990, p. 307.

„Remember mine...” („Amintește-ți...”), aceleași vorbe rostite de fantoma din *Hamlet*. Amintire a unei priviri, a unei fascinații; pentru o clipă, privirea îndrăgostită a femeii moarte pare a înlocui privirea femeii altădată vii, iar această amețitoare confuzie îi dă Hermionei, prin mijlocirea Paulinei, o neașteptată putere. Momentul în care „magiciana” îi smulge lui Leontes jurământul că nu se va căsători niciodată fără consimțământul ei introduce discret tema asemănării, a unui dublu al reginei pe care Paulina se însărcinează să-l caute și să-l găsească. Un dublu care să-i semene leit, ca un portret, ca o pictură (*picture*). „*As like Hermione in her picture*”, o altă Hermionă, nu atât de tânără ca aceea de odinioară, dar a cărei vedere va fi pe placul fantomei:

*She shall be such
As, walked your first queen's ghost, it
should take joy
To see her in your arms.*

Va fi astfel că umbra, de-o vedea-o
La tine-n brațe, se va bucura¹.

În cele din urmă, lăsându-se cu totul în seama Paulinei, Leontes promite că va aștepta cu înșurătoarea până când, după chiar spusele acesteia, „prima voastră soție va respira din nou (*breath*)”.

Și astfel, această primă convocare a fantomei, care leagă strâns tema reîntoarcerii moartei de tema asemănării, pregătește cu multă îndemânare terenul pentru viitoarele evenimente, anunțând încă de pe acum episodul statuii ce va prinde viață. Mai mult decât atât, pentru a apropia și mai mult fantoma de o făptură asemănătoare ei, înainte de a introduce în scenă statuia, Shakespeare tratează întoarcerea Perditei ca și cum ar fi vorba despre revenirea unei „arătări” ce seamănă izbitor cu propria-i mamă. Reîntâlnirea cu Perdita sau scena dublei fantome: fantoma Perditei (crezută moartă) și, prin asemănarea perfectă cu răposata ei mamă, fantoma Hermionei însăși... „Ești maică-ta! Ești maică-ta!”, va exclama

1. *Ibidem*, p. 308.

uluit Leontes. Se pare că acum totul este pregătit pentru dezvoltarea faimoasei statui.

Despre statuia aceasta, care aparține Paulinei și e păzită de ea cu strășnicie, ni se spune mai întâi că a cerut mulți ani de lucru. Aflăm din relatarea unui gentilom că e opera marelui artist Giulio Romano, discipol al lui Rafael, pictor și sculptor al cărui epitaforă se zice că ar fi fost compus din două versuri:

Jupiter vedea cum respiră
Corpurile pictate ori sculptate de el.

Firește, Shakespeare nu citează aici epitafora cu pricina, dar Giulio Romano rămâne pentru el sculptorul magician capabil să imite atât de desăvârșit natura, încât creațiile lui ar fi putut-o înlocui perfect, dacă maestrului i-ar fi stat în puteri să le dea răsuflarea vieții. Statuia Hermionei seamănă atât de mult și de uimitor cu Hermiona cea vie, încât privitorul are senzația că i-ar putea vorbi și primi chiar și un răspuns. În clipa dezvelirii statuii, în fața acestei „imagini inerte” care întrece, ca realism, orice închipuire, Paulina își previne asistența:

...fiți gata
S-o vedeți, atât de asemeni vieții
Ca somnu-asemeni morții¹.

Paulina regizează realmente această adevărată/falsă întoarcere a fantomei, de la ridicarea vălului ce acoperă statuia și până la „însuflețirea” treptată a Hermionei.

Deznodământul *Poveștii de iarnă* se va baza, în întregime, pe îmbinarea temei „minunii” cu tema înfruntării fantomelor: frumusețea „fără pereche” a statuii ca imagine moartă („*her dead likeness*”), comparabilă cu frumusețea la fel de „neasemuită” a modelului în timpul vieții; uluirea în fața statuii dezvelite („*you wonder*”), care nu numai că-i amuțește pe privitori, dar îi și face

1. *Ibidem*, p. 317.

să rămână înmărmuriți, încremeniți, metamorfozați parcă în stane de piatră. Shakespeare pare să ne conducă aici în însuși miezul ambivalenței imagine neînsuflețită/imagine vie. Efectul asemănării este atât de șocant, încât el se calchiază, ca să zicem așa, pe efectul apariției unei fantome. Perdita, împietrită, întepenește în fața acestei apariții tot atât de tulburătoare ca un spectru. În ciuda tăcerii sale, Leontes are impresia că statuia îl muștră, îi amintește de vechile lui păcate, aidoma unei fantome răzbunătoare ce acuză. Forța ei este atât de copleșitoare, încât Paulina, temându-se ca imaginația privitorilor să nu se înfierbânte din cale-afară, vrea să o ascundă din nou sub draperie, „ca nu cumva în închipuirea voastră (*fancy*) să credeți că se mișcă”. Lui Leontes i se pare, într-adevăr, că statuia respiră, că prin venele trupului de piatră circulă sângele. Ar vrea să o îmbrățișeze, așa cum Perdita ar vrea să-și atingă mama, să-i sărute mâna și să-i ceară binecuvântarea. Pentru nimic în lume Leontes nu ar renunța la această „nebunie” de a-și imagina că inanimatul trăiește : „*the pleasure of that madness*”, nebunie din care refuză să se smulgă, nebunia iluziei că în forma fără viață palpită o inimă vie.

Operația magică de „animare a statuii”, cu care culminează scena, se va sprijini tocmai pe acest delir al imaginației. Minunea „învierii” statuii este rezultatul unei magii despre care Paulina n-ar vrea să se creadă că e vreo „lucrare drăcească”, vreo vrăjitorie dintre cele înfăptuite cu ajutorul unei forțe malefice (*wicked powers*).

Miracolul statuii de piatră care se dovedește a fi, în cele din urmă, trupul unei femei vii, nu e lipsit câtuși de puțin de ambiguitate. În tot acest timp, Hermiona n-a încetat să trăiască ascunsă undeva sau a murit și s-a întors acum de pe lumea cealaltă? Întrebările lui Polixenes mențin incertitudinea : oare să se fi întâmplat cu ea ceea ce s-a întâmplat și cu Perdita, crezută moartă în vreme ce trăia? Piesa va întreține, până la capăt, tensiunea între adevărata și presupusa moarte. Paulina cultivă ea însăși în mod voit dubiul, echivocul situației. Tot ceea ce a făcut, declară ea, a fost să treacă dincolo de iluzia, atât de tulburătoare pentru Leontes, a statuii însuflețite și să transforme această

iluzie în realitate. Magia ei s-a bizuit pe „nebunia” celor ce priveau de a crede că

E mișcare-n ochii neclintiti.

Cum ne-amăgește arta !¹

Această credință întemeiată pe o iluzie devine, datorită Paulinei, „un prim pas în așteptarea unor noi minuni”, mai greu de acceptat, cum va spune chiar ea : Paulina se pregătește să facă statuia să meargă, să vorbească, dar pentru asta are neapărată nevoie de încrederea oarbă (*faith*) a celorlalți. Magiciana „trezește” efectiv la viață statuia, iar aceasta, parcă înviată din morți, „încetează să mai fie o piatră”. Un suflu eliberator ascuns înăuntrul ei o scoate dintr-un somn asemănător cu moartea.

Halucinație sau pură realitate, momentul însuflețirii statuii („*it appears she live*”) dobândește o asemenea putere de fascinație, dar răspândește și o asemenea teroare, încât Paulina se grăbește să nege orice amestec diavolesc în operația magică de convocare a fantomei, acea fantomă, acel *psyche* al cărui dublu de piatră este *colossos*-ul. Bineînțeles, Hermiona prinde glas, își binecuvântează fiica regăsită și îi mărturisește că, dacă ceva a ținut-o în viață, aceasta a fost doar speranța de a o vedea iarăși acasă. Toată lumea așteaptă acum povestirea amănunțită a celor întâmplate : o cere în primul rând Leontes, dornic să afle rolul jucat nu numai de Paulina, ci și de ceilalți în incredibila poveste.

O, Paulina, du-ne-acolo unde

În tihnă să întrebe fiecare

Și să răspundă despre rolul său

Jucat în golu-acesta mare-al vremii

De când ne-am despărțit. De-ndată du-ne².

Punctul forte al scenei rămâne însă „miracolul” săvârșit. Am văzut statuia prinzând viață, am văzut o Hermionă de piatră în

1. *Ibidem*, p. 319.

2. *Ibidem*, p. 322.

care trăiește din nou spiritul fantomei sale întors printre oameni. E întoarcerea unei moarte – și puțin contează dacă moartea aceasta a fost reală sau doar iluzorie –, e opera magică a Paulinei, cu care se încheie *Poveste de iarnă* – fără îndoială, o poveste cu strigoi.

Dar oare n-am putea vedea și în „învierea” Thaisei, soția lui Pericle din piesa cu același nume, o „vrăjitorie” asemănătoare, la fel de ambiguă? Și aici avem de-a face cu un magician, Cerimon, nobilul-medic inițiat în folosirea plantelor, a metalelor și a pietrelor a căror putere naturală are virtuți tămăduitoare. Și aici este trezită la viață o statuie, dar nu o statuie de piatră, ca aceea din *Poveste de iarnă*, ci una având doar aparența unei statui (în sensul lui Michel Serres): e vorba despre trupul neînsuflețit al unei femei descoperit într-un sicriu improvizat (într-o „cutie”, cum ar spune același Serres). În actul al treilea din *Pericle*, în orașul Efes, unde o furtună violentă făcuse să se zguduie casele de parcă s-ar fi cutremurat pământul, doi slujitori îi aduc lui Cerimon un cufăr foarte greu, aruncat pe țărm de un val uriaș, cum aceștia spun că nu mai văzuseră niciodată, un val aproape supranatural. În cufărul ce răspândea miresme îmbătătoare, un corp învelit într-un cearșaf scump; alături, un sac plin de mirodenii și un pergament scris de Pericle, unde acesta se ruga ca femeia moartă, odrasla și soție de rege, să fie îngropată după datini, dacă va fi găsită vreodată. Urmează atunci o scenă a cărei ambiguitate ne amintește întru totul de scenele finale din *Poveste de iarnă*: uimit de frăgezimea, de prospețimea tenului moartei (așa cum cei ce priviseră statuia Hermionei fuseseră uimiți de naturalețea ei), Cerimon evocă, printr-o referire la Egipt, posibilitatea „reaprimderii focului vieții” într-un corp inert, cufundat în somnul său de veci. Cerimon își dă seama, desigur, că are în față un caz de moarte aparentă, ceea ce însă nu-l împiedică să organizeze un adevărat ritual, diferit, dar la fel de bine regizat ca acela al Paulinei:

Bun, bun! Foc și ștergare. Să răsune
Domol și trist ce muzică avem.
Vă rog. Viola înc-o dată! Mișcă,
Buștean! Hai, muzică! O, dați-i aer!

Seniori, regina-aceasta va trăi:
Natura se deșteaptă; și căldura
Din ea răzbate; n-a stat amorțită
Mai mult decât cinci ceasuri; ia priviți
Cum se deschide iarăși floarea vieții!¹

Thaia se mișcă, deschide ochii, dă semne că și-a revenit. „Trăiește și spune-ne povestea ta” – acest îndemn al lui Cerimon, omul cu puteri magice, are rezonanța unei formule ritualice adresate celui întors printre cei vii, pentru a-l face să-și istorisească nu numai viața, ci și moartea.

Shakespeare plasează întregul episod sub semnul unui vocabular al straniului, al miraculosului: *strange, wonder*. Când se trezește, Thaia este complet derutată: nu știe unde se află, nu știe cine sunt cei ce o înconjoară, nu știe ce i s-a întâmplat – grăitoare dovadă a fragilității existenței noastre în spațiul îngust ce desparte viața de moarte. Oare nu ne avertizează Cerimon că un nimic ar putea-o azvârli din nou în brațele morții? De altfel, la sfârșitul actului, Thaia se va refugia în templul Diane-Artemis, luând vâlul vestalei și marcând astfel ea însăși apartenența dorită la un tărâm al marginilor, al alterității sălbatice, cea alteritate aflată și ea la jumătatea drumului dintre viață și moarte.

Așadar, atât în *Pericle*, cât și în *Poveste de iarnă*, magicianul își alege ca teren de manevră teritoriul ambiguu al adevăratei/falsei morți, o adevărată/falsă moarte care nu numai că nu diminuează în nici un fel „efectul de fantomă”, dar îl și amplifică vizibil, așa cum se poate observa în numeroase piese ale lui Shakespeare.

1. *Pericle*, traducere de Tașcu Gheorghiu, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 8, Univers, București, 1990, pp. 44-45.

Moartea aparentă, moartea adevărată și „efectul de fantomă”

Cum se explică abundența de morți iluzorii în dramaturgia shakespeariană? Motivul ar putea fi intenția de a da *scenelor de recunoaștere* toată intensitatea, toată forța confruntării cu indeterminabilul, de a strecura în ele ceva din amețitorul efect al întâlnirii cu fantoma.

În *Pericle*, presupusa moarte transformă scenele de recunoaștere în veritabile scene de apariție a fantomelor; moartea e aici dublă, căci așa-zisei morți a Thaisei, soția lui Pericle, i se adaugă aceea la fel de „neadevărată” a fiicei sale Marina. Dublarea e cu atât mai tulburătoare cu cât amândouă sunt legate de cultul Diane-Artemis, protectoarea Marinei „cea fără de pereche”, copil născut pe mare în plină furtună, ca și cum nevinovata făptură ar fi pătruns, încă din primele sale clipe de existență, într-un spațiu unde viața se împletește neîncetat cu moartea. Iată de ce în ultimul act, cel al dublei recunoașteri – mai întâi cea a Marinei de către Pericle, apoi cea a Thaisei, conform aceleiași scheme care va funcționa în *Poveste de iarnă* pentru Leontes –, Shakespeare introduce între cele două scene momentul apariției Diane-Artemis în visul lui Pericle. În scena recunoașterii Marinei, Pericle remarcă în primul rând asemănarea izbitoare a acesteia cu răposata lui soție, asemănare ce-l va face să spună: „Așa ar putea arăta astăzi fata mea”. Marina are statura și chipul Thaisei și totuși, atunci când își rostește numele care i se dăduse la botez, Pericle e cuprins de teama de a nu avea cumva vreo nălucire, de a nu fi o jucărie în mâna unor zei ce se amuză pe seama lui. El

oscilează între îndoială și credință, nu știe dacă are în față un trup real sau un duh, o ființă reală sau o himeră, o creatură vie sau ceva inanimat. Oare Marina e făcută din carne și din sânge, are un „puls” de om adevărat sau e doar un spirit (*fairy*)? Și oare chiar se mișcă (*motion as well*)? Revelarea unor detalii legate de nașterea fetei nu e de-ajuns pentru a înlătura incertitudinea: Pericle se crede adormit și visând, un vis straniu, cu totul deosebit (*rarest dream*), unul dintre acele vise care îi amăgesc pe cei cu mințile rătăcite („*mock sad fools withal*”), căci nu încape îndoială că biata sa copilă e de mult moartă. Chiar dacă se numește Marina și susține că este prințesă, fiica regelui Pericle, nu e suficient. De-abia când vorbește despre mama ei, Thaisa, Pericle o recunoaște și o acceptă: „Ești copila mea”, „Copila mea n-a murit”. În schimb, în cea de-a doua scenă, cea a recunoașterii Thaisei, Pericle își identifică soția doar după voce, când femeia spune:

Sunt Thaisa

Crezută moartă și înecată.

Pericle nu mai are nici o ezitare; recunoașterea e de data aceasta rapidă, imediată. Dar chiar și așa, o mică îndoială continuă totuși să subziste, căci, deși îi mulțumește nemuritoarei zeițe Diana pentru visul premonitoriu pe care i-l trimisese, convins acum că nu fusese înșelat așa cum se temuse, Pericle are nevoie de încă o confirmare pentru a fi pe deplin sigur de identitatea Thaisei: recunoașterea după nume a lui Helicanus.

„Mortul” ce se dovedește viu înscrie, așadar, în centrul scenei de recunoaștere un veritabil „efect de fantomă”, cu tot cortegiul său de indecizii: realitate sau vis, adevăr sau minciună, corp în care pulsează viața sau vedenie, iluzie lipsită de substanță? Și ca și cum uneori ar vrea să sporească și mai mult incertitudinea, Shakespeare nu se mulțumește să asocieze falsa moarte cu asemănarea, ci le adaugă și travestirea. Astfel, în ultimul act din *Cymbeline*, când Belarius și cei doi tineri prinți, Guiderius și Arviragus, o revăd pe Imogena – Fidele –, Guiderius exclamă:

„uite că mortul nostru este viu”, iar Belarius se întreabă: „nu cumva a înviat?”, neputându-se hotărî dacă e vorba despre o asemănare perfectă sau despre reîntoarcerea unui strigoi. O asemănare perfectă cu atât mai derutantă, cu cât tânărul crezut mort are acum înfățișarea unei femei ce seamănă ca două picături de apă cu „răposatul Fidele, cel rumen în obrăjori și atât de blând”, după cum și-l amintește Arviragus. Moartea presupusă, dar falsă, asemănarea și travestirea își dau aici mâna pentru obținerea unui „efect de fantomă”, la a cărei ambiguitate contribuie, în mare măsură, „metamorfoza” produsă: dublul este feminin.

Falsa moarte e prezentă de-a lungul întregii piese, iar granița dintre ea și moartea adevărată este aproape imperceptibilă, până-ntr-atât încât cele două par unite printr-o bizară similitudine. Dacă, în *Cymbeline*, Imogena nu moare de-adevăratelea, asta se întâmplă pentru că, în locul licorii otrăvite ce-ar fi provocat o moarte reală, doctorul Cornelius îi încredințase un medicament ciudat, un fel de drog (în realitate, inofensiv) care produce doar o moarte aparentă, o paralizie trecătoare, o stare de letargie asemănătoare cu somnul. Somnul este însă el însuși un simulacru al morții: în scena furtului brățării de către Iachimo din actul al doilea, el este chiar în mod explicit comparat cu moartea: Iachimo îl vede ca pe o imitație desăvârșită a acesteia, iar trupul adormit al Imogenei îi amintește de sculpturile funerare culcate pe morminte. În actul al patrulea, presupusa moarte a Imogenei, travestită în paj, e un prilej de evocare a „frumoasei morți”: când Lucius și ofițerii romani o vor descoperi, se vor întreba dacă pajul e mort de-a binelea sau numai doarme. Prezența alături de tânăra femeie a corpului mutilat al lui Cloten îi îndreptățește să creadă că e vorba mai degrabă despre o moarte reală, ale cărei indicii sunt evidente: trupul decapitat, sluit, batjocorit al bărbatului n-ar trebui să lase nici o urmă de îndoială în acest sens, contrazicând violent imaginea unei „morți frumoase”, atât de asemănătoare cu somnul... Și totuși precumpănitoare rămâne aceasta din urmă, căci întregul ritual de îngropăciune oficiat mai înainte de Guiderius și Arviragus stă sub semnul unei stingeri liniștite, împăcate, aidoma unei cufundări în somn. O

„moarte frumoasă”, un soi de adormire calmă și care n-ar putea avea nimic de-a face cu descompunerea lentă a corpului:

De strajă-i vor fi zânele, și viermii
N-au să-l atingă!

Un corp frumos, deși inert, acoperit de flori și mult mai înmiresmat decât ele, un corp îmbălsămat ce răspândește doar arome și a cărui pregătire înaintea coborării lui în pământ la apusul soarelui va fi însoțită de evocarea, într-un lung bocet, a întoarcerii în țărână, dar și a morții ca repaus definitiv și veșnică rămânere în amintirea celorlalți. Un bocet din care nu lipsesc formulele de exorcizare, menite să alunge toate relele ce ar putea veni fie din partea unor vrăjitori, fie din aceea a spectrelor celor rămași neîngropați:

Vrăjitor să nu te-atingă!
Nici o vrajă nu te-nvingă!
Și strigoi te-ocolescă!
Nici un rău să nu te pască!
Odihnește-n pace și mormântul
Fie-ți lăudat de-ntreg pământul!

Rugăciune, așadar, pentru o moarte într-adevăr „frumoasă”, neatinsă de hidoșenia putreziciunii și nici de spaima fantomelor ce se întorc chemate de magicieni.

Despre alianța ambiguă a iluzoriei și adevăratei morți, a morții frumoase și a celei ce stârnește oroare, alianță obsedantă pentru universul shakespearian, două piese ar putea sta mărturie mai mult decât toate celelalte: *Romeo și Julieta* și *Regele Ioan*. *Romeo și Julieta* este, fără îndoială, piesa în care moartea aparentă și moartea adevărată par cel mai strâns împletite în dimensiunea lor tragică. Printr-o stratagemă pusă la cale de călugărul Lorenzo, șiretlic asemănător celui folosit de doctorul Cornelius în *Cymbeline*,

1. *Cymbeline*, traducere de Leon D. Levițchi, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 8, Univers, București, 1990, p. 171.

2. *Ibidem*, p. 172.

Julieta va bea o licoare dată de călugăr și va cădea într-o stare letargică având toate aparențele morții. Un paradox straniu va face însă ca în timpul acestei false morți „jucate” de tânăra fată, în timpul așa-zisei sale îngropări și al închiderii trupului „neînsuflețit” în cavoul Capuleților, să aibă loc adevărata întâlnire a Julietei cu moartea. Pentru că acum ea privește în față chipul lui Gorgo, înfricoșătorul chip al adevăratei morți pe care nu se temuse să o înfrunte, căci numai astfel putea rămâne credincioasă iubirii sale pentru Romeo. Acceptând să mimeze moartea, acceptând să interpreteze „cumplita scenă” a unui fals deces, cu toate riscurile ei, Julieta își asumă teribila confruntare cu grozăvia morții, cu spaima stărnită de „hidoasa gură” a cripei, prin care nu va pătrunde niciodată o suflare de aer proaspăt. Pregătindu-se să simuleze moartea, Julieta trăiește experiența morții reale, trăiește groaza de a se afla în curând într-un sumbru lăcaș :

Sub bolta căruia de veacuri zac
Străbune oseminte îngropate
Și trupu-nsângerat al lui Tybalt,
Abia-nhumat, în giulgiu putrezește,
Pe unde cică stafii se arată
La miezul nopții...¹

Este spațiul întâlnirii cu Gorgo și cu fantele, spațiul în care oricine își poate pierde ușor mințile. În finalul scenei, Julietei i se pare că vede fantoma (*ghost*) lui Tybalt alergând după Romeo. Când bea licoarea destinată să o „ucidă” timp de patruzeci și două de ceasuri și să-și salveze astfel iubitul, fata rostește o frază cel puțin ciudată: „Romeo, vin la tine, beau pentru tine, Romeo”, ceea ce ar putea însemna „vin în ajutorul tău”, dar și „vin în lumea morților în care te vei afla și tu”, stranie intuiție a ceea ce avea să se întâmple câteva ore mai târziu.

Falsa moarte nu este, așadar, decât o repetiție anticipată a adevăratei morți, deja prezente. Pentru această falsă moarte,

1. *Romeo și Julieta*, traducere de Virgil Teodorescu, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 3, Univrs, București, 1984, p. 85.

Julieta s-a împodobit ca pentru moartea „cea frumoasă”, scăldată în miremele florilor și semănând atât de bine cu somnul; totuși mirosul pe care îl împrăștie rozmarinul, floare funebră, anunță, fără îndoială – așa cum o făcuseră și ofrandele Ofeliei –, moartea reală ce va urma. Dar oare cea de-a doua moarte a Julietei, cea adevărată, nu va avea și ea chipul „morții frumoase”? Ca și cum un fel de contopire s-ar produce aici între adevărata și falsa moarte, ca și cum nimic n-ar mai deosebi amăgirea de realitatea efectivă a morții. Înțelegem acum de ce vestea așa-zisei morți a Julietei, această minciună, în fond, are pentru Romeo o putere mai mare decât aceea a visului – perfect adevărat în semnificația lui – în care se făcea că, mort fiind, fusese readus la viață de sărutarea fierbinte a Julietei. Căci ceea ce vede el în vis nu este decât o umbră (*shadow*), o iluzie, ca și cum în miezul tragediei s-ar afla această neconținută permutare între adevăr și fals, între visul resurecției care ar fi trebuit să se adevărească – și nu s-a adevărit – și realitatea unei aparente morți care se va dovedi, în cele din urmă, adevărată.

Fără a complica atât de mult țesătura imprevizibilă a intrigii, *Regele Ioan* avansează pe același tragic itinerar, care începe cu o moarte simulată și se sfârșește cu una cât se poate de reală. În jurul personajului Arthur, falsa/adevărata moarte se asociază și cu tema „frumoasei morți”. Mecanismul se pune în mișcare în actul al treilea. Regele Ioan îi încredințează lui Hubert de Burgh misiunea de a-i ucide nepotul. Adevărata moarte nu și-a arătat încă fața, Arthur este deocamdată doar prizonier. Totuși, vehemența discursului mamei sale, Constance, face din sechestrarea fiului un preludiv al morții sale reale. Durerea provocată de absența lui Arthur și trăirea profundă a acestei absențe apar ca un presentiment al morții: o fantomă a luat încă de pe acum locul absentului. În camera goală a copilului ei, disperarea mamei va umple vidul chemându-i fantoma, dublul :

Durerea ține locul celui dus,
Se culcă-n patul lui, mă ia de mână,
Îi poartă ochii dragi, 'i-ngână vorba.

Mi-l amintește-n tot ce-avea frumos,
Cu forma lui îi umple haina goală;
Am deci cuvinte să-mi iubesc durerea¹.

Falsa moarte înseamnă aici *absență*, și în această absență se insinuează pe nesimțite fantoma absenței și presimțirea adevăratei sale morți, care nu se va petrece decât în actul următor. Dar chiar și moartea adevărată nu va fi la început decât o falsă știre, hrănită, pare-se, de spaima nocturne și de prorociri, căci, iată, în prima scenă, Hubert renunță să-l omoare pe Arthur și dezmințe, în scena a doua, vestea deja răspândită a morții acestuia, dezvăluind faptul că băiatul trăiește. Numai că moartea adevărată a lui Arthur se întâmplă totuși (tânărul moare aruncându-se de pe meterezele castelului), confirmând prevestirile și intuiția durerii materne. Astfel, prin jocul între falsa și adevărata moarte, prin sinuciderea ce restabilește implacabila ordine a morții ce se dovedește imposibil de clintit în ciuda tuturor speranțelor, întregul act al patrulea al piesei reface drumul tragic de la vestea mincinoasă a morții lui Arthur la adevărata lui moarte, una dintre cele „frumoase”, în care trupul acestuia simbolizează drama inocenței și a frumuseții ucise în floarea vârstei. Drama unei regalități ce se stinge, deși s-ar fi putut salva prin loialitate.

Cu toate acestea, „frumoasa moarte”, în toată splendoarea ei, o moarte fără fantome răzbunătoare, rămâne neîndoielnic cea din *Romeo și Julieta*, învăluită, ca nici o alta până acum, într-o lumină orbitoare. Chiar din clipa în care Romeo îl culcă pe Paris în cavou, frumusețea Julietei, cruțată de atingerea distrugătoare a morții, preschimbă cripta într-un „palat scânteietor”. Mai târziu, după adevărata moarte a lui Romeo, călugărul Lorenzo zărește, în momentul sosirii lui, o lumină ce străbate din interiorul cavoului și care nu vine doar de la făclia rămasă aprinsă a lui Romeo, ci pare să aibă o sursă mult mai misterioasă. Iar la sfârșitul tragediei, imaginea celor doi etern îndrăgostiți, imortalizată prin

1. *Regele Ioan*, traducere de Dan Botta, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 3, Univers, București, 1984, p. 377.

cele două statui de aur ce le vor împodobi mormintele, va căpăta o aură, un nimb strălucitor, singurul care va lumina dimineța mohorâtă a înmormântării, când soarele, întristat, nu va voi să se arate printre nori. Frumusețea, dragostea și moartea își împletesc sclipirile în această stranie lumină, izvorâtă cu siguranță de altundeva decât din natură, până-ntr-atât de bine știe Gorgo să ia uneori un chip atrăgător¹.

1. Cf. Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour*, ed. cit., cap. VII, „Figures féminines de la mort en Grèce”.

Privirea iubirii și privirea morții

Gorgo se ascunde uneori sub masca frumuseții, după cum în spatele privirii încărcate de dragoste se ghicește câteodată privirea înghețată a morții – iată un bine-cunoscut laitmotiv shakespearean. Când, la sfârșitul prologului din *Pericle*, intră în scenă, în acordurile muzicii, fiica lui Antiochus, încântătoarea făptură are toate podoabele și tot farmecul primăverii, frumusețea ei e aproape supranaturală. Să-i privești chipul e ca și cum ai privi cerul senin. Și totuși cel ce vrea să-i câștige iubirea trebuie să treacă prin grele încercări, să înfrunte riscul de a-și vedea viața pusă în primejdie, împărțășind soarta multor altor îndrăzneți :

Dar fără merit morții ești supus,
Plătind c-ai năzuit atât de sus.
Te uită, prinți vestiți, cândva, ca tine,
Atrași de faimă, îmboldiți de pofte,
Vorbesc cu multe limbi și fețe pale,
Acoperiș având doar câmp de stele,
Martiri în luptele lui Ámor, grele.
Spăimântători la chip, ei nu te lasă
Să te arunci în neagra morții plasă¹.

Răspunsul lui Pericle la provocarea lui Antiochus și atracția lui irezistibilă pentru tânăra fată trădează o fascinație a morții, curajul de a nu ocoli confruntarea cu Gorgo. Moartea de care îi amintește regele pare o oglindă ce-i răsfrânge propria imagine, cu care,

acceptând să moară, e gata să se contopească. Mai târziu, într-un dialog cu Helicanus, Pericle va identifica aventura plecării lui în căutarea frumuseții cu o luptă împotriva chipului înspăimântător al morții („*against the face of death*”), cu chipul lui Gorgo, luptă din care, spre deosebire de ceilalți nefericiți competitori, va ieși învingător. Dar dacă prețul unei asemenea înfruntări este îndeobște moartea sau nebunia (ca în cazul întâlnirii cu fantoma), pentru Pericle, el va fi adâncă melancolie ce nu-l va mai părăsi niciodată. Ca și Hamlet atunci când s-a întâlnit cu spectrul, Pericle a văzut ceea ce nu trebuia să vadă, a aflat ceea ce nu trebuia să afle : crima, incestul, cumplitele adevăruri pe care le tănuiește de multe ori dragostea.

Aceeași alianță a frumuseții cu moartea, același violent efect al unei priviri se întâlnesc și în faimoasa probă la care sunt supuși pretendenții Porției în *Neguțătorul din Veneția*. Proba celor trei mici sipețe implică, într-adevăr, o confruntare cu Gorgo – mai puțin vizibilă, e drept, dar la fel de dură. În sipețelul de aur ales de prințul Marocului se află un craniu, imagine tradițională a morții. Prințul ar avea prilejul să mediteze pe tema clasică a „deșertăciunii deșertăciunilor”, dar în loc de asta exclamă : „O, chinuri ale iadului !”. Există acolo, așadar, ceva mult mai înfricoșător decât invitația de a reflecta la aparențele înșelătoare ale strălucitorului metal, înscrisă pe sulul de pergament plasat în orbitele goale ale capului de mort. Prințul de Aragon optează pentru sipețelul de argint și găsește înăuntrul lui desenul unui cap de idiot care se strâmbă la el clipind din ochi (*a blinking idiot*), mutra unui țicnit (*a fool's head*) în care își recunoaște propria imagine, în timp ce textul de pe sul vorbește de data asta despre cei ce, alergând după umbre, merită să primească doar umbre. Oare desenul acesta nu este o altă mască a morții, în dimensiunea ei derizorie ? În sfârșit, în sipețelul de plumb deschis de Bassanio stă închis un portret al Porției, un portret destul de ciudat, însă atât de viu și imitând atât de bine modelul (*counterfeit*, cuvânt-cheie din lexicul shakespearean al iluziei), încât pare că-și mișcă ochii și că printre buze i se strecoară o răsuflare. Întreg vocabularul vieții, al respirației și al

1. *Pericle*, loc. cit., p. 9.

mișcării participă, în discursul lui Bassanio, la descrierea acestei imagini care se însufletește sub ochii lui, așa cum dublul statuar al reginei moarte se însufletise, în *Poveste de iarnă*, grație magiei Paulinei. De altfel, aici, ca și în fața statuii Hermionei, senzația este aceea de supranatural, ai impresia că portretul a fost pictat de un semizeu. Imaginea reunește animatul și inanimatul, viul și inertul. Și nu e oare comparat Bassanio, câștigătorul probei, cu Hercule, eroul care învinge monștrii, eroul prin excelență al confruntării cu Gorgo? Ca și cum privirea îndrăgostitului ar trebui, atunci când o întâlnește pe cea a iubitei, să suporte șocul, violența întâlnirii cu Gorgo. „Dar ce-mi văd ochii?”, exclamă Bassanio îndată ce deschide sipețelul de plumb. Într-adevăr, ceea ce vede pare a nu fi mai puțin terifiant decât viziunea iadului care îl cutremurase pe prințul Marocului¹.

Această uneori insuportabilă intensitate a privirii „celuilalt” le oferă îndrăgostiților experiența unică a depozedării de sine. Înainte ca Bassanio să aleagă unul dintre cele trei sipețele, Porția dă glas propriei fascinații vorbind despre privirea tânărului pretendent, despre vraja învăluitoare a ochilor lui, vrajă resimțită ca o perturbare a identității și ca o depozedare, exprimată în text printr-un joc complex al formelor pronominale :

Doar ochii *dumitale* sunt de vină :
Privindu-mă, în două m-au tăiat –
O jumătate e *a dumitale*,
Iar cealaltă la fel, fiind *a mea*,
Căci de-i a mea e tot *a dumitale*,
Încât îți aparțin în întregime².

În această incontrollabilă atracție pentru o alteritate ce te posedă integral, „celălalt” are întru câțva rolul unei oglinzi, așa cum se întâmplă și în relația cu Gorgo. În violența întâlnirii cu

1. În punerea în scenă a *Neguțătorului din Veneția*, Peter Sellars găsisese o bună soluție regizorală înlocuind cele trei sipețele cu trei sicrie.
2. *Neguțătorul din Veneția*, traducere de Petre Solomon, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 3, Univers, București, 1984, pp. 472-473.

cea mai radicală alteritate, intervine întotdeauna și un „efect al oglinzii”, oglindă care te trimite la propria umbră, la propria transformare în fantomă. Creând profunzimea necesară jocului de reflexe, oglinda susține, în același timp, ca factor intermediar, privirea îndreptată asupra alterității.

De altfel, miracolul, extraordinarul miracol al dragostei (*wonder, wondrous, miracle*), nu era, în *Regele Ioan*, cel trăit de principele Lewis atunci când o privește pe Blanch, „miracolul” de a-și vedea propria imagine, propria umbră reflectată în ochii ei („*The shadow of myself formed in her eye*”), aceea imagine întipărită în privirea fetei („*drawn in the flattering table of her eye*”)?

...și văd în ochii ei, stăpâne,
Minunea și-ntâmplarea minunată,
Că umbra mea e-ntruchipată-n ei ;
Deși e umbra fiului tău doar,
Se face-un soare, fiul tău o umbră.
Jur, niciodată nu m-am îndrăgit
Ca pân-acum, pe mine, 'ntr-acest chip
Scris, în privirea ei, cu-atâta har¹.

În acest joc de reflexe și de umbre, născut din intensitatea unor priviri îndrăgostite, cine deține reala, adevărata forță : reflexul sau umbra? Ființa reală? E cu neputință de știut, într-atât privirea iubirii are puterea de a face să răsară umbre, ele însele deținătoare de putere.

Dar umbrele acestea ascund și capcane, amăgiri care fac ca unele priviri ce par a fi ale unui îndrăgostit să-și exercite din plin și nestingherite înșelătoria vrajă. În *Noaptea regilor*, Viola, deghizată în paj, încearcă să o seducă pe Olivia prin cântecele ei. În realitate, o va cuceri cu o privire. Căci, în timp ce Olivia își descoperă chipul, iar Viola îi admiră frumusețea, Olivia este aceea care, în schimbul de priviri dintre ele, se lasă prinsă în

1. *Regele Ioan*, loc. cit., p. 358.

mreje și târâtă într-o aventură amoroasă. Mai târziu, vorbind despre această întâmplare, Olivia va mărturisi că farmecele tânărului paj îi „pătrunseseră prin efracție”, printr-o invizibilă și subtilă efracție în ochi, aceștia neputând să reziste „unei prea puternice fascinații a imaginației ei”. Totuși, lucru ciudat, când o întâlnise pe Viola, Olivia o întrebase: „Ești cumva actor?”, la care Viola răspunsese: „Nu”. Și adăugase: „Jur că nu sunt ceea ce joc” („*I am not that y play*”). Întrebarea nu numai că nu a împiedicat fascinația, dar a și contribuit la nașterea ei. Când, în actul următor, Viola o va evoca pe păcălita Olivia, victimă a unei erori (*mistaken*), Olivia, care ar fi făcut mai bine să se îndrăgostească de un vis (*a dream*), aceeași Viola, în același discurs, va recunoaște importanța privirii, forța ei și puterea unei înșelătorii bazate pe travestire.

Privirea arzătoare, intensă a iubirii îl înrudește pe îndrăgostitul shakespearian cu nebunul, cu poetul, cu melancolicul, într-o lume dominată de *viziune*, de ceea ce vezi sau crezi că vezi, viziune în jurul căreia gravitează toate relațiile dintre adevăr și minciună, dintre adevăr și iluzie. Este însă și o lume în care viziunea și imaginea pun autoritar stăpânire pe tine sau te lasă în voia reveriei, o lume mereu deschisă întâlnirii cu *altceva*, cu o alteritate agresivă sau de-a dreptul sălbatică. Nu încapе îndoială că, mai mult decât oricare alta, *Visul unei nopți de vară* este piesa care dezvoltă în cel mai înalt grad tema relației intime dintre puterea privirii îmbătate de dragoste și experiența copleșitoare a alterității, comparabilă cu aceea a întâlnirii cu fantoma. Pădurea cufundată în nopți din *Visul...*, teritoriu peste care domnește „regele umbrelor”, se dovedește a fi, așa cum am văzut deja, spațiul tuturor capcanelor alterității. Privirea îndrăgostită și forța aproape hipnotică cu care personajele sunt „răpite” de imaginea „celuilalt” atunci când o au în fața ochilor sunt, desigur, opera unei abile manipulări a magicianului Oberon și a spiridușilor aflați în slujba sa. Terenul e însă pregătit cu grijă: încă din prima scenă, dualitatea fundamentală pe care e construită întreaga acțiune apare limpede formulată în vorbele lui Tezeu: în palatul ducal, în așteptarea sărbătoririi nunții sale cu Hipolita, regina

Amazoanelor, Tezeu îndeamnă la veselie și la voie bună, la alungarea tristeții, dar nu uită totuși să-i amintească viitoarei soții că îi câștigase dragostea cu spada, războindu-se pentru ea. Hipolita fusese „victimă” unei duble răpiri, tandre și violente totodată, și, aidoma Desdemonei în fața lui Othello, se lăsase vrăjită nu numai de iubire, ci și de aura fascinantă a eroului vestit pentru faptele lui de vitejie – răpunerea câtorva monștri, printre altele.

Bottom trebuie să interpreteze – într-o piesă a cărei intrigă implică și dragostea, și moartea – rolul lui Pyram, un nefericit care se sinucide din amor, dar ca și cum asta nu i-ar fi fost de ajuns, visează nici mai mult, nici mai puțin la rolul lui Hercule, și el un doborât de monștri, și el un erou trecut prin experiența teritoriilor alterității sălbatică. Iar la o adică Bottom nu s-ar da în lături să-l joace și pe leu, simbol al cruzimii și al morții. Firește, „actorul amator” știe că nu e vorba decât despre un joc. Știe că nimeni nu va muri de-adevăratelea, știe că leul nu va fi nici el real și totuși, în cele din urmă, va întruchipa acea figură monstruoasă de groază căreia ceilalți parteneri o vor lua la goană, dar pe care o va îndrăgi nespus Titania. Sigur, e doar o farsă răutăcioasă a zburdalnicului Puck, numai că din cauza ei oamenii își pierd mințile, se îndrăgostesc sau se sperie de ceea ce li se întâmplă. Iubirea și alteritatea se conjugă astfel în acea deposedare de sine trăită de Titania: ca și privirea ațintită asupra unei fantome, privirea înamorată poate declanșa starea de nebunie. Și nu întâmplător, Shakespeare plasează toate aceste scene de violență în mijlocul unei păduri, știut fiind că pădurea e și un spațiu al strigoilor: prin ea trec noptea fantome răătăitoare, în drumul lor spre cimitirul unde trebuie să ajungă înainte de răsăritul soarelui.

Îndrăgostiții, ca și nebunii – ni se va spune în ultimul act al *Visului...*, într-o nouă scenă dintre Tezeu și Hipolita –, au năluciri, vedenii (*shaping fantasies*), în miezul cărora se ascunde uneori fascinația pentru cea mai monstruoasă alteritate, chiar dacă până la urmă acestea se dovedesc a fi doar amăgiri, iluzii create de vreun duh răzbunător și malițios, destul de îngăduitor totuși, ca să nu-și ducă sinistra farsă până la capăt. Ci doar până la limita unei experiențe dincolo de care așteaptă amenințătoare nebunia.

Unele comedii (de pildă, *Cum vă place* sau *Noaptea regilor*) explicitează relația dintre iubire și spațiul sălbăticiiei apelând la metafora vânătorii ca metaforă a dragostei, dar și a cruzimii, a violenței. Și mai evidentă este această complexă dimensiune a sentimentului în *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, unde se împletesc cel mai strâns temele iubirii, vânătorii și nebuniei. De-a lungul întregului act IV, prințesa vânează – ea este „frumoasa vânătoriță” –, își încordează arcul ucigaș, dar nu pentru că ar fi însetată de sânge, ci doar din dorința ca oamenii să o admire, să-i laude îndemânarea. Iar dragostea nu este nici ea altceva decât aceeași dorință de a subjugă, același orgoliu de a cuceri trofeul iubirii. În jurul vânătorii, al morții cerbului, o serie de metafore ale dragostei identifică vânătoarea de animale cu cea de inimi, racordându-se – și într-un caz, și în celălalt – la tema nebuniei. O spune limpede Berowne :

Regele umblă să vâneze cerbul ; eu mă vânez pe mine însumi. El hăituește sălbăticiunea, eu sunt hăituit de simțăminte care mă sfășie... Urât cuvânt ! Departe de mine, tristețe ! Așa se zice că ar fi spus un nebun. Dacă am spus-o și eu, înseamnă că sunt nebun¹.

Nebunie a iubirii, asemuită tot de Berowne cu sminteala lui Ajax, cu vânătoarea sângeroasă asmuțită de furia ucigașă a eroului lui Sofocle, victimă tragică a amăgirilor zeilor. Iar dacă în *Zadarnicele chinuri ale dragostei* nebunia sentimentelor devine, în cele din urmă, doar o *mascherata*, un divertisment agreabil, dar ușurel, cu măști și deghizări, piesa nu-și pierde totuși o anumită gravitate, rămânând, în esență, povestea rătăcirii la care e condamnată o privire robită simulacrelor și învinsă de ele : „Le-am făcut curte doar unor simulacre ale aleselor noastre”, va spune Berowne, același care comparase fierbințeala dragostei cu nălucirile din mintea delirantă a lui Ajax...

1. *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, traducere de Ion Frunzetti și Dan Grigorescu, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 2, Univers, București, 1983, p. 389.

Fantomalul și jocurile dublului

Tot în fața simulacrelor, în puterea pe care acestea o au asupra privirii fascinate, captivate va găsi Shakespeare resortul profund al împletirii – în numeroase piese – a travestirii cu asemănarea și cu dublul, sporind astfel „efectele de fantomă” din comediiile lui.

Aliind asemănarea și travestirea, creând un joc complicat de relații simetrice, „în oglindă”, *Noaptea regilor* deschide calea confuziei identităților și a sexelor și, mai ales, naște incertitudini : personajele nu știu niciodată dacă ceea ce văd e iluzie sau realitate. Printr-o meticuloasă construcție ambiguă este fabricată capcana în care vor cădea privirea lui Antonio și cea a Oliviei. Capcană a dublurilor, producând veritabile „efecte de fantomă” și consolidând mecanismul „falsei morți”, atât de drag lui Shakespeare. În ultimul act al piesei, ducele va dezvălui secretul profundeii tulburări pricinuite de perfecta asemănare dintre frate și soră, dintre Sebastian și Viola : „Același chip, aceeași voce, aceleași veșminte, dar nu o singură persoană, ci două ! Refracție naturală care, în același timp, există și nu există”. Aidoma unei realități fantomatice ori unei imagini răsfrântă într-o oglindă. *Același* care este, însă *altul*... Iată minunea (*wonderful*) asemănării desăvârșite a două personaje ce se reflectă reciproc. Minune cu nimic mai prejos decât aceea a aparițiilor ; iar din cele două personaje, veritabile figuri ale dublului, Shakespeare nu a făcut cu totul întâmplător oameni despre care se crede că ar fi murit (în timpul unei furtuni pe mare), căci intenția lui vădită a fost aceea de a insista, o dată mai mult, asupra relației ascunse dintre dublu și fantomă.

Regăsit, Sebastian este perceput ca o fantomă care se întoarce : „Cu hainele astea era îmbrăcat când s-a scufundat în vârtejul unde și-a aflat mormântul. Dacă stafiile pot să capete o formă și să îmbrace un veșmânt, atunci e o stafie venită să bage groaza în noi”. S-ar putea crede că scena recunoașterii va înlătura cu totul această ipoteză. În realitate, ceea ce face ca sora și fratele să se recunoască între ei – ca dubluri fără îndoială vii – este semnul tatălui lor pe care fiecare dintre ei îl poartă pe frunte, asociat amintirii morții acestuia (amintire de neșters, păstrată neîncetat de Sebastian în inima lui). Totul se petrece ca și cum fantoma tutelară a tatălui mort ar fi de față, cu semnul lui de pe frunte, tocmai pentru a pecetlui recunoașterea. Așadar, revelarea secretelor miracolului dublului se va datora, în final, unei fantome. Și astfel, jocul amăgirilor creat de existența dublului – în măsura în care el a condus-o pe Olivia spre Sebastian prin mijlocirea Violei, dublul lui travestit – se va dovedi un instrument al adevărului. Ambivalent ca și fantoma, el implică aceeași dificultate de a discerne între adevăr și iluzie.

În *Comedia erorilor*, Shakespeare multiplică dublul : aici, avem de-a face cu două perechi de gemeni. Încă o dată, furtuna dezlănțuită pe mare își are rolul ei : o vijelie rupe în două corabia pe care călătoreau negustorul siracuzan Aegeon și soția lui, împreună cu fiii lor gemeni și cu alți doi gemeni născuți la aceeași oră ca și pruncii lor și cumpărați de la o familie nevoiașă, pentru a deveni slujitorii copiilor negustorului din Siracuză. În urma catastrofei, cuplurile se refac reunindu-i pe copiii mai mari (primii născuți), pe de o parte, iar pe mezini, pe de altă parte. Pe deasupra, cum gemenilor li se dăduseră aceleași nume, încurcătura nu are cum să nu se producă : cei doi Antipholus și cei doi Dromio, unii din Siracuză, iar ceilalți din Efes, se vor întâlni în același oraș. Ca și în *Noaptea regilor*, asemănarea perfectă este percepută ca o bizarerie : „*which was strange, the one so likes the other*”. Iar quiproquoul comic, bazat ca de obicei pe confuzie și pe falsă percepție, va da naștere unor răsturnări de situație și unor incertitudini în privința identității comparabile cu cele generate de amăgirile tragice. De altfel, pornind de la ideea

escrocării și convins că Dromio, slujitorul lui, fusese lăsat fără o lețcaie de către hoții ce roiesc prin tot orașul, Antipholus din Siracuză va propune chiar o ierarhie a înșelătorilor, începând cu borfașii ordinari și terminând cu scamatorii care înșală privirea, fără a-i uita nici pe pungași, nici pe șarlatanii buni de gură și nici pe magicienii obscuri ce sucesc mințile oamenilor sau pe vrăjitoarele ce ucid sufletele și schilodesc trupurile. Așadar, o vastă scară a iluzionărilor de tot felul, asociind amăgirea și transformarea – de la scena improvizată a comediantului de bălci sau a jonglerului până la practica magică în stare să opereze metamorfoze și să mobilizeze forțe invizibile. Sugestia ar fi că nu există nici o barieră între diversele moduri de a atrage pe cineva într-o capcană.

Confuzia identităților este efectul puterii ce sălășluiește în privirea *celuilalt*. În fața reproșurilor amare ale Adrianei, care îl ia drept Antipholus din Efes, Antipholus din Siracuză e cuprins de un soi de amețitoare îndoială în privința propriei persoane : nu mai e sigur dacă este el sau altul, nu-și mai dă seama dacă e treaz sau visează. Mai mult decât atât, ezitarea lui este atât de mare, încât îl face să accepte iluzia oferită, amăgirea propusă (*the offered fallacy*). Dromio spune : „*This is the fairy land*”. Într-adevăr, suntem pe tărâmul minunilor. Prin jocul imprevizibil al dublurilor, pătrundem într-o lume a închipuirilor, a năzăririlor, unde iluzia poate fi luată drept realitate, unde totul te îndreptățește să crezi în existența fantomelor. Căci jocul dublurilor rămâne indisociabil de metamorfozele, de transformările produse deopotrivă în spirit și în formă ; el aparține neîndoielnic domeniului magiei.

În finalul piesei, ducele se declară incapabil să dea un verdict categoric, ce ar putea decide o dată pentru totdeauna natura celor două elemente ale dublului (*who deciphers them*). Căci cum să descifrezi, cum să clarifici identitățile, în plină incertitudine creată de însăși existența dublului ? Această incertitudine a identităților se înrudește îndeaproape cu indeterminabilul fantomei și/sau al ființei reale : în fața lui Aegeon, Antipholus din Siracuză se întreabă dacă omul pe care îl vede este într-adevăr tatăl său

sau fantoma acestuia (*his ghost*). Deci chiar și în această situație, când tatăl trăiește, e viu, fantoma lui pare prezentă în scena recunoașterii, și asta exact în momentul când revine tema ezitării între vis și realitate, odată cu aceea a asemănării perfecte a celor doi Antipholus și a celor doi Dromio.

Astfel, învățămintele trase din „încurcăturile” produse în cursul unei zile, din greșelile, iluziile, cursele întinse la tot pasul, ne trimit spre acel teritoriu unde problema dublului se întâlnește cu cea a fantomei. Confuzia comică și comedia păcălelilor au o ambivalență ce corespunde întru totul celei a fantomei tragice și a incertitudinilor tulburătoare cărora ea le dă naștere. Cu Shakespeare ne aflăm poate cel mai aproape de acel centru al teatrului spre care credem că ne-ar putea conduce fantoma. Un centru ascuns care transgresează frontiera genurilor.

Indeterminabilul vis/realitate și parodiarea lui

Departe de a distruge forța aparițiilor, parodia comică hrănește reflecția shakespeariană asupra puterilor iluziei, pe care se întemeiază ambivalența apariției și a aparenței. Puteri care, în egală măsură, confirmă adevărul și autentifică minciuna. Dar, pentru a ajunge aici, mai trebuie și ca, prin mijlocirea vreunui miracol ori a unei farse oarecare, percepția vizuală să fie tulburată de intervenția unor factori perturbatori. Iar dintre aceștia, la Shakespeare – ca de altfel și în interludiile hazlii din teatrul no, cunoscute sub numele de *kyōgen* –, beția e poate starea cea mai nimerită pentru a furniza o versiune comică a ravagiilor iluziei. În această perspectivă, lungul și ciudatul prolog din *Îmblânzirea scorpiei*, piesă contemporană cu *Comedia erorilor*, își dezvăluie adevărata semnificație. Ne amintim că acest prolog ne introduce într-un spațiu insolit: un han aflat într-un câmp pustiu, în plină sălbăticie. În timp ce, în cârciuma hanului, Sly, bețivanul, adoarme pe podea, își fac apariția, întorcându-se de la vânătoare, un lord și suita sa. Văzându-l pe Sly, acestora le vine ideea năstrușnică de a-i juca un renghi bețivanului prăbușit într-un somn vecin cu moartea, transportându-l într-un alt loc. Vânătorii și cei câțiva actori sosiți între timp la han pun împreună la cale montarea unei farse, fabricarea unei iluzii în care Sly, năucit de-a binelea, nu va avea cum să nu creadă. E vorba, desigur, despre o glumă, o șotie la început nevinovată, dar care devine treptat un vis (*dream*), o feerie (*fancy*) și în care starea de ebrietate, prin asemănarea ei cu moartea, deschide perspectiva unei alterități ce va răsturna total

identitățile : Sly va „ajunge” lord, iar lordul – slujitorul lui. O experiență a transformării veritabilei identități într-o himeră, în viziune delirantă și, finalmente, în nebunie : Sly este tot mai convins că a fost multă vreme bolnav, posedat de un duh rău, și că abia acum s-a însănătoșit. În acest joc parodic, descrierea vertijului identitar se face în cuvinte asemănătoare celor la care apelează vertijul tragic. Identitățile devin nesigure printr-un proces în care realitatea se preschimbă în vis, iar visul în realitate.

În scopul creării acestei aiuritoare confuzii dintre identitatea reală și cea „fabricată”, sunt folosite o serie de mijloace „vrăjitoarești”. Lui Sly i se oferă atracții care de care mai îmbietoare :

...Nu vreți muzică? Vă rog
Să ascultați : Apollo însuși cântă.
Privighetori, în colivii de aur
Cântă-vor. Vă e somn? Un pat mai moale
Ca al Semiramidei vă așteaptă
Cu dulci dorinți. Voiți să vă plimbați?
În calea voastră vom așterne flori.
Voiți să călăriți? E șaua pusă
Pe cai, iar frâul lor e mpodobit
Cu perle și cu aur. Sau cu șoimul
Vreți să vânați? Se-nalță șoimii voștri
Mai sus ca, dimineața, ciocârlia.
Sau cerbi vreți să vânați? Cu câinii voștri
Mai iuți decât zglobia căprioară
Și ageri cum e ciuta...¹

Bețivanul e pus mai ales să admire tablouri ce-i zugrăveau – nu întâmplător – pe Adonis, Io și Dafne, personaje ce suferiseră fiecare transformări datorate asiduităților amoroase ale câte unei divinități (Adonis fusese transformat în anemonă de către Venus, Io – într-o vacă de către Zeus, iar Dafne – într-o tufă de

1. *Îmblânzirea scorpiei*, traducere de Dan A. Lăzărescu, în Shakespeare, *Opere complete*, vol. 2, Univers, București, 1983, pp. 172-173.

dafini, pentru a scăpa de insistențele lui Apollo). Trei metamorfoze¹ legate de rătăcirea prin spații sălbatice și de tema iubirii ca vânătoare. În toate cele trei episoade apar pădurea, hăituiala și pribegia, iar în ceea ce-l privește pe Adonis, moartea pricinuită de colții unui mistreț. În *Metamorfozele* lui Ovidiu, această moarte a lui Adonis – prin reprezentarea mereu reluată a tragediei întâmplări – stă la baza întemeierii de către Venus a unui ritual destinat să perpetueze amintirea durerii și a lamentațiilor frumosului tânăr. Desigur, scena evocată de pictor este aceea a șederii lui Adonis pe malul unui râu, privit pe furiș de Venus, ascunsă printre trestii. Și totuși Shakespeare își amintește de textul poetului latin, ceea ce introduce în tablou presentimentul evenimentului dramatic ce avea să urmeze. Adonis e ca și prins în capcană. Iar împreună cu Io, surprinsă și sedusă de cel mai puternic zeu al Olimpului, și mai ales cu Dafne, ce cutreieră prin păduri zgâriată de crengile copacilor, nu își fac deja simțită prezența „sângele și lacrimile”? (Io, supravegheată clipă de clipă de cei o sută de ochi ai lui Argus și a cărei imagine era atât de pregnantă în *Prometeu* a lui Eschil, trece acum într-un plan secundar.) Cele trei tablouri sunt lăudate pentru că dau o puternică senzație de viață. Scena cu Io este „*as lively painted as the deed was done*”. (Cum am putea să nu ne gândim aici la ceea ce se spune despre portretul Portiei în *Neguțătorul din Veneția* ori despre statuia Hermionei în *Poveste de iarnă*?) În ceea ce privește episodul cu Dafne, este insistent subliniat realismul cu care sunt pictate sângele nimfei („Zici că sângerează aievea”) și lacrimile lui Apollo. Pânzele atestă, așadar, puterea iluziei, dar înscriu în subtext și tema vânătorii sălbatice, a hălăduirii prin locuri neumblate și a metamorfozei ce se poate petrece uneori prin codri și păduri.

Comedia *Îmblânzirea scorpiei* va fi jucată special pentru „spectatorul” Sly, figură parodică de nobil înconjurat de imaginile unor metamorfoze pictate. Însă Shakespeare se grăbește să ne

1. Cf. Ovidiu, *Les Métamorphoses*, cartea I (pentru Io și Dafne) și cartea X (pentru Adonis).

anunțe că Sly nu va vedea nimic din spectacol, căci încă de la sfârșitul primei scene doarme dus, iar când e trezit crede că piesa s-a terminat. Avertizat că ea de-abia începe, Sly exclamă: „De s-ar isprăvi mai repede!”. E limpede că reprezentația nu i-a fost destinată lui și că tâlcul prologului trebuie căutat în altă parte. În modul în care el adună și înnoadă toate firele tematice: beția, somnul, visul – în raporturile lui ambigue cu realitatea, dar și forța de iluzionare a imaginilor, incertitudinea identităților prinse într-un joc al amăgirilor, hrânite deopotrivă de tablourile pictate și de cele vivante. Și atunci, n-am putea vedea oare în acest amplu prolog o modalitate ocolită, insidioasă de a introduce problematica fantomalului? Un prolog, în orice caz, căruia i-am putea zice, fără teama de a greși prea mult, „prolog în circuit închis”, căci nimeni nu se va mai sinchisi până la urmă de trezirea lui Sly, păstrând, în schimb, vie în amintire extraordinara forță a iluziei, a tuturor închipuirilor și amăgirilor, capcane de felul acelor cu care bravul Petruchio, cel ce nu se sperie nici de furtună și nici de răgetul leului, îi va veni de hac „mâței turbate” numită Catarina. Chiar și îmblânzirea Catarinei nu este, în fond, o parodie a înfruntării sălbăticiiei și sălbăticiunilor? Iar Petruchio n-ar putea reprezenta și el figura parodică a eroului războinic?

Până și tragediile, inclusiv cele cu fantome, vor fi tratate uneori de Shakespeare din perspectiva derizoriului. Să ne amintim de pitorescul portar din *Macbeth*, care, abia trezit din beție, aude bătăile repetate în poarta castelului, chiar în momentul asasinării regelui Duncan. Ecoul neliniștitoarelor lovituri – atât de tulburătoare pentru Macbeth și despre a căror putere de a semăna groaza și panica vorbea Mallarmé – răzbește cu greu în mintea încă încețoșată de băutură a portarului, făcându-l să se creadă dintr-odată portar al iadului. Shakespeare creează aici efecte de corespondență (ironică, desigur) între angoasa reală a asasinului, gata să vadă răsărindu-i dinainte fantoma victimei sale, și monologul portarului chefliu, monolog zeflemitor, dar nu lipsit de o involuntară și stranie intuiție a adevărului tragic. Căci presupunerile lui fanteziste în legătură cu cei ce bat în poartă (poarta infernului, bineînțeles) anticipează, în cheie parodică, adevăratele

fantome ce vor apărea în curând. La fel de bine însă se poate produce și fenomenul invers. În credința însăși în existența fantomei își face loc deriziunea: nu acesta este adevăratul sens al scenei în care Hamlet își roagă prietenii, pe Horațio și Marcellus, să jure că nu vor sufla o vorbă despre întâlnirea lui cu spectrul, rugămintă întărită chiar de către fantoma a cărei voce se aude de undeva de sub podeaua scenei? Limbajul folosit de prinț și detaliile jocului actoricesc plasează spectrul defunctului rege printre spiritele ce bântuie, potrivit superstițiilor populare, spațiile subterane; mai mult decât atât, Hamlet se adresează fantomei în termeni familiari, îi spune „cârțiță bătrână”, „flăcău cumsecade”, „amic”, deplasând astfel întreaga tonalitate a situației de la teroarea tragică spre teama naivă a omului simplu, umil și cu frică de Dumnezeu. Shakespeare se apropie aici cel mai mult de problema fundamentală a teatrului: a crede sau a nu crede în ceea ce se arată și se vede pe platoul de joc.

În *Visul unei nopți de vară*, când Tezeu se gândește să le ofere nuntașilor un spectacol distractiv, alegerea lui se oprește asupra unei piese avându-i ca eroi pe Pyram și pe Thisbe, tocmai în virtutea ambiguității sale de farsă tragică. În locul unor povești precum aceea a luptei lui Hercule cu centaurii sau a lui Orfeu sfâșiat de bacante, el preferă o istorioară care, aliind farsa și tragedia, implică o teatralitate asumată, foarte pe gustul acestui mare susținător al iluziilor, al umbrelor goale: „Cea mai bună dintre toate piesele acestea nu e decât o amăgire. Și cea mai proastă devine frumoasă, dacă o înfrumusețează fantezia”¹. Prezența umbrelor (*shadows*) este pentru Tezeu esența teatrului. Pentru Tezeu-scepticul, pentru Tezeu-opusul desăvârșit al spectatorului naiv. Shakespeare însă e de părere că teatrul are nevoie de amândoi: și de credul, dar și de cel conștient că are de-a face doar cu aparențe, cu ceva ce „seamănă cu realitatea” – așadar, cu iluzia. Credința în veridicitatea a ceea ce se înfățișează pe scenă și conștiința aparențelor participă în egală măsură la definiția shakespeariană a iluziei teatrale.

1. *Visul unei nopți de vară*, loc. cit., p. 296.

Methought sau fantoma, cheie a iluziei teatrale

Problema credibilității, a certitudinii în relația sa cu aparența, cu „asemănarea” în arta teatrului, se formulează deseori la Shakespeare prin referire la nălucirile visului. În stabilirea acestei legături dintre statutul realității în teatru și statutul imaginilor apărute în vis revine mereu un cuvânt-cheie: *methought* („mi s-a părut că”). Oare cuvântul acesta care, în *Visul unei nopți de vară*, exprimă în repetate rânduri nesiguranța personajului incapabil să decidă dacă visează sau dacă lucrurile se întâmplă aievea, oare cuvântul acesta, așadar, n-ar putea fi definitoriu pentru convingerea noastră că tot ceea ce vedem pe scenă e adevărat tocmai din cauza „asemănării”? A unei asemănări ciudate însă, căci puterea ei este atât de mare, încât sfârșește prin a crea iluzia realității. Ultimele două acte din *Visul...* sunt dominate de senzația existenței unui interstițiu vis/realitate, asemănare/realitate efectivă: „Mi s-a părut că mă îndrăgostisem de un măgar...”. Titania trece printr-o experiență care naște în mintea ei o teribilă confuzie între adevăr și aparența adevărului; personajul aruncat cu brutalitate de Shakespeare în acest vârtej amețitor este însă Bottom, un personaj al cărui discurs, presărat din belșug cu *methought* („mi se pare că”), este realmente invadat de vocabularul „asemănării”. Nu încapă îndoială că Shakespeare i-a atribuit intenționat lui Bottom „actorul” (de altfel, cel mai bun dintre actorii meșteșugari, actorii amatori din *Visul...*) veritabilul discurs despre această stranie „asemănare”, căreia încearcă să-i găsească un nume și pentru care folosește cuvintele *vedenie* (*vision*) și *vis* (*dream*),

cuvinte ce trimit deopotrivă la asemănarea inclusă într-un *a fi* și un *a avea* imposibil de formulat până la capăt: „*methought I was...*”, „*methought I had...*”. Bottom nu va găsi niciodată cuvântul care ar desemna cu exactitate conținutul experienței sale. Ar trebui să fii un „nebulă în straie tărcate”, un „măscărici”, recunoaște el, pentru a exprima această asemănare înzestrată cu o atât de mare forță de realitate. O asemănare pe care nici simțurile nu o pot explica și nici vorbele nu o pot defini. Bottom nu posedă limbajul apt să traducă experiența unei alterități ce depășește limitele percepției și ale vocabularului său.

În schimb, la începutul ultimului act, în discuția dintre Tezeu și Hipolita despre înțelesul posibil al întâmplărilor relatate de tinerele perechi de îndrăgostiți, abundă termenii care transformă comentarea aventurilor acestora într-o adevărată dezbateră asupra statutului însuși al realității în teatru. Tezeu susține că povestea lor e mai degrabă ciudată decât adevărată; pentru el, scepticul care nu crede („*I never may believe*”) nici în străvechile legende, nici în basmele cu zâne (*fairy toys*), toate astea nu sunt decât niște forme goale, închipuiri comparabile cu cele născocite doar de mintea nebunilor ori a îndrăgostiților, niște *shaping fantasies*. Iată însă că în acest moment își face loc, în discursul lui Tezeu, și poetul. Alături de nebun și de îndrăgostit, poetul este și el o făptură dăruită cu harul *imaginației*, cuvânt-cheie în acest discurs. Numai imaginația îl face pe nebun să vadă demoni, numai ea îl face pe îndrăgostit să vadă frumusețea chipului celui mai hidos. Imaginația, așadar, îți îngăduie să vezi ceea ce nu există: astfel, Tezeu va defini poetul ca fiind cel ce dă un trup real irealității, cel ce dă o înfățișare lucrurilor inexistente. Oare nu e poetul ființa care, în delirul ei, croiește forma („*turns them to shapes*”) unor lucruri neștiute, găsește un loc și un nume pentru închipuiri lipsite de consistență („*to airy nothing/ A local habitation and a name*”)?

Într-adevăr, asta este ceea ce face mai ales poetul teatrului, spre deosebire de toți ceilalți, și ceea ce face mai ales autorul *Visului...* La sfârșitul tiradei sale, Tezeu va vorbi despre noaptea de vară atât de propice plămuirilor minții, o noapte când spaima

te poate cuprinde în orice clipă, făcându-te „să iei un tufiş drept un urs”. Interpretând semnificația piesei, Tezeu interpretează, de fapt, realitatea teatrală în substanța ei: iluzii, amăgiri, fantasma preschimbată în forme de către delirul imaginației poetice. Iată însă că Hipolita se arată dispusă să-i dea replica: în toate aceste „pățanii” ale nopții a existat totuși „ceva extrem de consistent” („*something of great constancy*”). Prezența, în spusele ei, a cuvântului *witness* trimite la ideea de mărturie în favoarea adevărului, de atestare a veridicității. Dramul acesta de adevăr reprezintă tot ceea ce este „ciudat” și „uimitor” – alte două cuvinte folosite de Hipolita –, în forma atât de bine încheagată și atât de convingătoare a „vedeniilor” nopții de vară, adică a piesei însăși. Hipolita acceptă însă și referința la miracol, la „minune”. În *Visul...*, teatrul se definește prin tensiunea dintre imaterialitatea imaginarului și consistența reală, între amăgitoarea închipuire și dovada, fie ea cât de firavă, a adevărului, temă a dialogului dintre Tezeu și Hipolita.

Cu *Visul...*, Shakespeare ne antrenează în vertijurile unei realități pendulând între umbră (*shadow*) și substanță (*substance*)¹. Iată de ce adresarea finală către spectator îi este încredințată lui Puck, „spiridușul”, cel ce trece neîncetat dincolo și dincoace de hotarul dintre substanțial și nesubstanțial. Puck este cel ce revendică pentru actorii din piesă statutul de umbre („*If we shadows...*”). Puck este și cel ce invită spectatorul să admită că s-a lăsat, la rândul său, prins în capcana iluziilor din pădurea nocturnă, că reprezentația nu i-a oferit decât niște închipuiri, niște forme goale, niște imagini de vis („*No more yielding but a dream*”). Dar câtă putere au avut aceste imagini ale unei iluzionări care le-a permis să se materializeze, care a dat aparențelor valoarea unor apariții! Puterea umbrelor, acesta este secretul puterii teatrului.

Pentru Shakespeare, actorul este cel ce dă formă și substanță umbrei, nesubstanțialului. Peste ani, figura neastâmpăratului Ariel – ca metaforă a actorului – va fi ecoul celei a năzdrăvanului

Puck, iar *Furtuna* – un ecou al *Visului...* În formele (*shapes*) pe care le ia Ariel, în nălucirile provocate de Prospero cu ajutorul lui, există ceva inconsistent, golit de substanță; toate alcătuiesc un cortegiu de imagini evanescente, care se topesc și dispar în văzduh precum fantomele, dar și ceva ce dobândește un corp, se materializează („*to take a shape*”): magia lui Prospero, stăpânul său, i-a conferit această putere de a căpăta o formă. *To shape*, în sensul său inițial, înseamnă „a fasona”, „a modela lutul”, „a ciopli piatra”; așadar, este un termen care trimite la realizarea unei statui. Într-un sens derivat, termenul *shape* desemnează și o formă vagă, indistinctă, apropiindu-se astfel de sensul lui *shadow*. Shakespeare apelează, prin urmare, la un cuvânt ce acoperă întreaga arie de înțelesuri ale *formeii*, de la cel mai material (referința la statuar) la cel mai imaterial (referința la nălucire). O arie care înglobează piatra și umbra, statuia și dublul său imaterial.

„Formele” din *Furtuna* sunt socotite apariții efective, dar și fantasma cu roluri bine definite. Cel mai adesea e vorba despre tertipuri menite să păcălească naivii; jocurile minciunii și ale adevărului se dovedesc a fi însă mult mai complexe. În actul al patrulea, Ariel îi dezvăluie lui Prospero momeala cu care îi va duce de nas pe Caliban, Trinculo și Stephano: e relatarea unei înșelătorii (*trumpery*) și încă a uneia de mână a doua, destinată să-i ademenească pe cei trei fraieri cu câteva haine vechi, dar strălucitoare, cu o ieftină recuzită teatrală. În schimb, pentru atragerea în cursă a lui Alonso, capcana folosită fusese de un alt calibru: ea avusese efectul înfricoșător al apariției unui spectru. Într-adevăr, scena a treia din actul al treilea este, pentru Alonso, o veritabilă scenă cu fantome. Scena întoarcerii fantomei lui Prospero, pe care îl crezuse mort. Un amestec de fascinație, uluire, stupefacție, frică îngrozitoare – aceasta este starea regelui (ce se căiește acum) în fața „miracolului” la care asistă, când valurile par să vorbească cu vocea lui Prospero, iar vântul să-i rostească numele, care-i amintește lui Alonso de complicitatea lui cu uzurpatorul Antonio, vinovată de presupusa – pentru el –

1. Despre aceste două noțiuni, vezi analizele lui Christine Buci-Glucksmann, *Tragique de l'ombre*, Galilée, Paris, 1990.

moarte a lui Prospero. *Remember*, cuvântul fantomei bătrânului Hamlet, răsună și aici, pronunțat de un glas acuzator; tot ca în *Hamlet*, Alonso și însoțitorii lui își trag săbiile din teacă, săbiile lor neputincioase în prezența acestei voci fără trup, a acestei halucinații fără substanță. Nu lipsește nici criza de nebunie în care împricinații se avântă în urmărirea fantomelor pentru a se război cu ele. Să ne amintim că Prospero însuși, vorbind despre forța magiei sale, evoca puterea de a provoca o stare delirantă, puterea de a „distrage”, în sensul forte al termenului *distract*: a-i lua cuiva mințile, a-l face să înnebunească. Gonzalo îl întreabă pe Alonso de ce a rămas încremenit, cu privirile ațintite în gol. Oare nu sunt acestea semne că Alonso a văzut o fantomă, că a zărit-o pe Gorgo? Încercând să descrie vedenia care l-a făcut să înlemnească, regele va repeta de câteva ori cuvântul *monstrous*, singurul pe care-l socotește capabil să-i califice halucinațiile din clipele când i se păruse – *methought*, din nou același cuvânt-cheie – că aude valurile și vântul vorbind, că aude voci invizibile rostind numele lui Prospero. Iar acest nume trezește în el – așa cum întâlnirea cu stafia tatălui său trezise în Hamlet – dorința de moarte, de a-și regăsi, în adâncul mării, fiul socotit pierdut pentru totdeauna.

Dar de-abia atunci când, în ultimul act, Prospero se va înfățișa dinaintea lui Alonso în veșmântul său de duce, regele se va confrunta, într-adevăr, cu dificultatea de a-și da seama dacă are de-a face cu o fantomă sau cu un om viu, dacă e victima unei halucinații sau dacă tot ceea ce se întâmplă e real. Deși Prospero se grăbește să-l îmbrățișeze pentru a-i dovedi că este cu adevărat el, principele Milanului, și că trăiește, îndoiala din mintea și din sufletul lui Alonso nu se va risipi cu totul. Nu cumva acest pretins Prospero este „vreun duh înșelător” („*some enchanted trifle to abuse me*”)? În ciuda faptului că l-a atins, că i-a simțit trupul „în carne și oase” și că, încetul cu încetul, începe să se convingă că închipuirea nu îi joacă feste, forța „efectului de fantomă” subzistă. Continuă aceeași amețitoare derută a lui *este și nu este*. A lui *nu este ceea ce pare a fi*...

Gonzalo va spune :

...wether this be
Or be not, I'll not swear.

...că toate astea sunt sau nu sunt,
Eu n-aș putea să jur.

Această profundă incertitudine, „a fi sau a nu fi” (*to be or not to be*), ce naște suspiciuni în privința credibilității propriului văz, se înscrie ca un ecou peste timp al întrebării inaugurale din *Hamlet*, cu care deschideam capitolul dedicat lui Shakespeare, întrebare fondatoare a teatrului, adresată necunoscutului ce înaintează în noapte. Răspunsul își va păstra până la capăt caracterul indecis. Dramaturgul transformă insula din *Furtuna* în tărâmul unei magii care clatină siguranța privirii și instaurează o unică certitudine : imposibilitatea de a decide în mod absolut între amăgire și adevăr. Așa cum subliniază Prospero, dificultatea de a crede ferm în adevărul lucrurilor (*believe things certain*) este intim legată de natura însăși a insulei, de ale sale *subtilities*. Este o insulă vrăjită, un loc în care nu te poți bizui pe simpla mărturie a ochilor tăi, nu poți avea deplină încredere în adevărul celor văzute („*think/ Their eyes do offices of truth*”). În această insulă unde duhurile trec drept ființe reale, iar ființele reale drept duhuri, Shakespeare confruntă spectatorul cu miracolul unor simulacre ce par, în mod ciudat, extraordinar de reale. Spectatorul inocent devine atunci, în același timp, cel ce face cu puțință miracolul și cel ce se lasă furat, înșelat de miracol. Teroarea tragică și spaima comică sunt cele două fațete ale acestei credințe sincere/credulități naive, fără de care teatrul nu ar putea să existe. Un teatru a cărui cheie se află, pentru Shakespeare, în acel nesubstanțial, în acel inconsistent care capătă contur și corp și care se înfățișează sub o formă a cărei putere de atracție este dată tocmai de caracterul său indeterminabil.

Teatrul – ce stranie și fascinantă plasă în care ne lăsăm prinși, țesută de un fantomal care, cu amăgirile lui, ne face să credem că totul este adevărat! *Hamlet* ne-o arătase, de altfel, de la bun

început. Când nefericitul prinț pune la cale reprezentația teatrală, el montează, de fapt, o capcană, o „cursă de șoareci”, în care va prinde și va închide conștiința vinovată a regelui uzurpator. Claudius va asista la întoarcerea fantomei bătrânului Hamlet, ce-și va retrăi moartea sub ochii îngroziți ai ucigașului său. O capcană funcționând astfel încât momeala „fabricată” de către trupa de actori să creeze o teribilă senzație de realitate a unui trecut mort, dar care reînvie în prezentul reprezentației; iar acest „spectacol în spectacol” repetă întru câțva prima întoarcere a fantomei ce-și povestește propria moarte. Teatru în teatru sau a doua revenire a fantomei, această a doua revenire fiind însăși dovada că prima apariție fusese adevărată! Numai că acum regizorul piesei este chiar Hamlet: el pune în scenă o reluare, o repetiție a evenimentelor, o repetiție jucată, desigur, dar la vederea căreia Claudius părăsește în grabă sala, fugind de la fața locului așa cum ar fi făcut-o în prezența unei adevărate fantome. Asemănarea ca probă a realității apariției efective – iată în ce constă forța acestei piese.

Să spunem în încheiere că acestea sunt „miracolele”, „minunile” datorate unor *forme* care, precum fantomele venite de pe alte tărâmurii sau zămislite de viziuni interioare, își fac simțită prezența în spectacolul teatral.

Chiar dacă-s trează, visul e în mine

Și-n jurul meu – îl simt, nu mi-l închipui¹

susține Imogena în *Cymbeline*, iar cuvintele ei ar putea cristaliza uimitoarea echivalență a fantomelor „din afară” cu cele „dinăuntru”. Imogena vrea astfel să exprime ambiguitatea unui vis care îi apare ca o închipuire născută din propria imaginație, dar și ca o vedenie existând în afara ființei sale. Or, noi știm că visul Imogenei nu era vis, ci realitate! În visele (de această dată adevărate) ale lui Posthumus, aparițiile efective ale fantomelor părinților sau fraților morți au aceeași ambivalență. Când se trezește, Posthumus evocă viziunile care încep să se estompeze:

1. *Cymbeline*, loc. cit., p. 173.

E încă-un vis ori este-o nebunie,
Sau amândouă? Nu-i nimic sau poate
Sunt vorbe ca-ntr-un vis sau fără tâlc¹.

Și totuși, are în mână un pergament pe care i-l lăsaseră fantomele în timpul nopții. Iar Posthumus simte acum nu numai vidul, insesizabilul aparițiilor ce-i bântuiseră visul, ci și forța lor reală, irezistibilă. Ceea ce este de-a dreptul tulburător e faptul că pergamentul depus pe pieptul său nu se află acolo doar pentru a atesta miraculoasa vizită nocturnă a unor prezențe invizibile, ci și pentru a spori misterul: textul pergamentului, descifrat abia la sfârșitul piesei de către un prezicător, este deocamdată cu desăvârșire obscur. O aiureală absurdă sau ceva imposibil de explicat? Nu întâmplător, cuvântul rostit de Cymbeline atunci când prezicătorul își încheie interpretarea va fi același *methought* („așa s-ar părea...”), cuvânt împrumutat încă o dată din vocabularul asemănării, cuvânt esențial în definirea aparițiilor efective din vis.

Miracol sau înșelătorie, apariție efectivă, halucinație a melancolicului, a nebunului sau a îndrăgostitului, iluzie fabricată, toate aceste *forme* ce populează în teatru spațiul dintre vis și realitate rămân, aidoma fantomelor, în zona indeterminabilului: substanțial sau nesubstanțial? Vizibil sau invizibil? Corp sau non-corp? Forța iluziei se întemeiază pe capacitatea permanent solicitată a spectatorului de a *crede* în ceea ce vede cu ochii minții. Asociată cu puterea magică a poetului dramatic, credința în fantome a spectatorului este singura în stare să dea eficiență formelor teatrului. Călătorie în teritoriile alterității – alteritate a spațiului și a timpului –, experiența teatrală e călăuzită de poet, care, asemenea lui Gower din *Pericle*, revine mereu în scenă pentru a apela insistent la imaginația celui care privește spectacolul. O imaginație ce trebuie să fie dispusă oricând să întâmpine fantomele. Ce alt personaj ar fi putut afirma cu mai multă tărie această idee decât poetul Gower, el însuși o fantomă, care, la începutul fiecărui act al piesei, le amintește spectatorilor cât de

1. *Ibidem*, p. 189.

necesar e sprijinul imaginației lor, activată de energiile unei *încrederi* totale în ceea ce văd? Căci :

...Cer îngăduință
De faptele ce-or lua ființă ;
Pot timpul doar să-l mișc aproape
De pasul rimei mele șchioape.
Dar n-aș putea s-o fac nicicând
De nu m-ați însoți în gând¹.

Încrederea că apariția fantomelor este posibilă, că statuile pot prinde viață. „Trebuie să vă bizuiți pe credința voastră”, spune Paulina în finalul *Poveștii de iarnă*. Cine nu crede în magie să plece! Să rămână cu noi doar cei ce nu se îndoiesc de „miracolul” statuii însuflețite !

IV

Umbre moderne și efigii de ceară

1. *Pericle, loc. cit.*, p. 49.

Maeterlinck sau invizibilul din spatele ușii

Toposul funebru și invizibilul fără chip

Cu Maeterlinck, marea noapte shakespeareană revine sub forma unui teatru al tenebrelor. Toposul nocturn al lunii, arborii întunecați clătinați de vânt, acesta este decorul nelipsit din piesele dramaturgului belgian¹. Maeterlinck proiectează de fiecare dată o lumină palidă, selenară, asupra castelelor cu înaltele lor bolți obscure, cu coridoarele, galeriile și subteranele lor. Castele cu uși secrete, ale căror chei fie că s-au pierdut, fie au ruginit. Castele în jurul cărora se întind parcuri și grădini unde pare să se mai audă încă, stins și îndepărtat, ecoul pădurii lui Shakespeare și al legăturilor ei cu sălbăticia și cu primejdia. Într-unul dintre aceste castele, învăluit și totodată stăpânit de tenebre, în camera ei cufundată în penumbră, tăcută și singură, avându-l alături doar pe Pluton, un câine negru, prințesa Maleine nu ne surprinde defel atunci când rostește, referindu-se la castel : „S-ar zice că e locuit de morți”. Și, în clipa aceea, afară se dezlănțuie furtuna, vântul mișcă perdelele și veșmintele albe puse pe un scăunel de rugăciune : „Mi-e teamă să nu intre morții pe fereastră...”. Nu va intra însă decât moartea, propria ei moarte, căci Maleine va fi sugrumată chiar în această cameră.

1. Ediția de referință utilizată pentru piesele lui Maurice Maeterlinck este *Théâtre*, vol. I, II și III, publicată în 1901 la Bruxelles (Lacomblez) și la Paris (Per Lamm).

În spatele toposului funerar al unui spațiu permanent încercuit și dominat de moarte, deși nebântuit de spectre, de „apariții”, de duhuri, se poate ghici totuși vechea și adânc înrădăcinată moștenire a reprezentărilor întâlnirii cu fantoma ca semn de netăgăduit al morții. Zgomotele ce se aud în spatele ușii sau la ferestre trădează prezența persistentă a angoasei tragice provocate de loviturile repetate în poarta castelului lui Macbeth, lovituri pe care teroarea de care paznicul este cuprins le face să răsună cu o forță înzecită. O teroare iscată de ceva ce nu are propriu-zis o formă, un trup, un chip. O teroare lipsită de concretețe, de materialitate. Când, la sfârșitul celui de-al treilea act din *Prințesa Maleine*, fereastra se deschide, toată lumea fuge țipând îngrozită, deși nu se întâmplase nimic neobișnuit. Straniile cuvinte din finalul acestei scene au încă de pe acum o tonalitate beckettiană: „Se deschide o fereastră, se deschide o fereastră. Le e frică. Și totuși nu e nimeni”. E doar amenințarea unui invizibil care nu s-a întrupat într-o fantomă și a unei morți a cărei înfățișare rămâne necunoscută.

La sfârșitul piesei, pe pervazul aceleiași ferestre prin care de data asta pătrund razele soarelui cântă un cocoș. În timp ce în odaie domnesc moartea și nebunia (moartea lui Maleine, a ucigașei sale și a celui ce o răzbunase și nebunia regelui), fereastra e scăldată în lumină, iar cocoșul nu încetează să cânte. Și tot de data asta, de afară se aude un glas de privighetoare. Astfel, noaptea și ziua, viața și moartea se întrepătrund, se confundă chiar, iar cuvintele de încheiere îi vor aparține, nu întâmplător, lui Angus: „Încă o noapte ca asta și o să arătăm cu toții ca niște stafii” (adevărate figuri de ceară, precum personajele din *Orbii*), același Angus care, la întrebarea regelui: „E cineva aici căruia să-i fie frică de blestemul morților?”, îi răspunsese fără ezitare: „Da, sire, eu”. Și iarăși, nu întâmplător, ultima replică a regelui: „Cât de nefericiți par morții!” este replica unui om încă viu, dar intrat deja în lumea celor ce nu mai trăiesc.

Insula lui Prospero devine insula morților vii

Imposibilitatea de a distinge între zi și noapte, între viață și moarte constituie substanța însăși a unei piese ca *Orbii*. Insula lui Prospero a devenit aici o insulă a morților sau mai degrabă a unor morți vii. O insulă cu copaci înalți și negri, cu un munte pe care n-a urcat nimeni, cu văi pe unde nimănui nu-i place să se aventureze și cu peșteri în care nu se intră, o insulă străină, neprimitoare, având ceva misterios, nedefinit în esența ei. Personajele nu au văzut-o niciodată, dar au în același timp sentimentul că se află acolo de veacuri. *Orbii* au ajuns pe aceste meleaguri după o expediție pe mare, în cursul căreia s-au temut, nu o dată, că-și vor pierde viața. Ei sunt cei care au „traversat”, au „rătăcit vreme mult prea îndelungată”, venind „de dincolo de ape”. De fapt, locuiesc într-un azil, un vechi castel sumbru (foarte asemănător cu castelul din *Prințesa Maleine*), unde și-a găsit adăpost și un dulău care îi însoțește pretutindeni; un preot bătrân le e paznic și totodată ghid. Ce se întâmplă cu oamenii aceștia? Sunt morți? Își așteaptă moartea? S-au resemnat cu o viață care e pe jumătate moarte? *Orbii* lui Maeterlinck prefigurează în mod explicit indeterminarea beckettiană, veșnica pendulare între certitudinea morții și/sau așteptarea ei, între definitiv și/sau „nu încă”.

Despre bătrânul preot, călăuza lor, care, la începutul piesei, sprijinit de trunchiul unui stejar imens și scorburos, li se înfățișează spectatorilor cu „paloarea-i neschimbată, ca de ceară”, cu ochii încremeniți care „nu mai privesc departe, în eternitate”, *orbii* vor spune, atunci când câinele îi va conduce până la el: „E un mort printre noi. E așezat pe o piatră”. Da, preotul se află într-adevăr acolo, cu mâinile împreunate, ca o statuie funerară culcată pe un mormânt, dar oare *orbii* nu stăteau și ei așezați pe niște pietre încă de la începutul piesei? Acțiunea demarase tocmai în acest spațiu cu personaje plasate astfel încât preotul mort și nevăzătorii încă vii să se afle în centrul unui joc de reflexe, să-și răsfrângă reciproc imaginea. Descoperirea preotului ce-și dăduse obștescul sfârșit la câțiva pași de ei va transforma

așteptarea de până atunci a orbilor (întoarcerea la azil, sub îndrumarea ghidului și păzitorului lor) într-o așteptare a morții, o așteptare a cuiva/a ceva care va veni sau, mai exact, care s-ar putea să vină într-o bună zi. Ca un ecou peste veacuri la întrebarea inaugurală din *Hamlet*: „Cine-i acolo?”, întrebarea finală din *Orbii*: „Cine ești?” înscrie în spațiul teatrului realitatea efectivă a unei prezențe a cărei natură e indecisă: orbii aud zgomotul unor pași, foșnetul frunzelor uscate purtate de vânt sau vuietul mării? Ce vede copilul care și-a întors capul către locul de unde vin zgomotele? Ceva invizibil se află acolo, în mijlocul lor, dar acest ceva (sau cineva) nu le spune cine este, cum arată, nimeni nu răspunde rugăminții bătrânei oarbe: „Fie-ți milă de noi!”. Căci până și izbăvirea a devenit nesigură în acest spațiu cufundat într-o beznă de nepătruns, în care invizibilul nu are un trup, un chip, o voce. Cui i se adresează întrebarea din final și apelul la îndurare ce o însoțește? Unei fantome – duhului preotului mort? Unui înger? Din ce e făcut acest invizibil, care nu se poate arăta nimănui și care abia dacă poate fi perceput în zgomotele nedeslușite – ale unor pași, ale vântului – atât de asemănătoare cu fâlfăitul unor aripi, auzit de tânăra oarbă? Sunt aripile unor păsări de noapte sau ale unui heruvim? Universul s-a umplut de freamăte, de murmure abia sesizabile, ce par stranii în tăcerea deplină din jur, acea tăcere de moarte care, în *Intrusa*, lasă să se creadă că „s-ar putea auzi pășind un înger”. Totul se petrece ca și cum tăcerea ar deschide calea unui invizibil prezent, dar cu neputință de văzut de către cineva. Un invizibil ce poate fi doar „simțit”.

Trăind într-o lume a întunericului, bunicul orb din *Intrusa* nu aude oare și el zgomote pe care alții nu le aud, nu „simte” o prezență pe care ceilalți nu o văd, o prezență de ordinul invizibilului, percepută doar de către cel condamnat să viețuiască într-o noapte eternă? E un invizibil în stare să trezească o „spaimă neobișnuită, nefirească” și care-l face pe orb să se înfioare. Înger sau fantomă, cineva nevăzut a intrat pe ușă sau s-a ridicat de la masă, semn impalpabil, imaterial al prezenței morții. Numai bunicul orb știe că printre ei se află cineva, că acolo s-a

așezat cineva, bunicul orb căruia moartea a și început să-i dea târcoale; numai el are clarviziunea celor ce au trecut prin greaua încercare a tenebrelor și au devenit atâteștiutori, întocmai ca fantomele. Numai el poate „vedea” pe chipurile celorlalți semnul morții: „Îmi dau seama că toți sunteți acum mai livizi decât niște morți”.

Ușa, prag fragil la granițele alterității

Pentru „intrusa” fără trup și fără chip nu există ușă pe care să n-o poată deschide, prag pe care să nu-l poată trece, așa cum va scrie ceva mai târziu Maeterlinck în *Interior*: „Lumea nu se sfârșește la poarta caselor”. Intrarea în locuință – sau, mai exact, toate acele obstacole în calea intrării reprezentate de uși și de ferestre – figurează fragila și imposibila separare de „dușmanul” nevăzut, de intrusa, de străina ce întrușipează o alteritate amenințătoare și ostilă, întotdeauna prezentă, întotdeauna secretă. Nici măcar un ritual al pragului – cum este, de pildă, acela din *Pelléas și Mélisande* – nu va putea schimba ceva. Intrusa poate lua uneori înfățișarea unei femei frumoase, așa cum îi apare lui Golaud Mélisande, „micuța odraslă a pădurii”. Golaud, care s-a rătăcit vânând prin pădurea sălbatică, o întâlnește lângă fântâna orbilor pe ciudata Mélisande, despre care nimeni nu știe de unde venise. Ochii săi îl fascinează pe Golaud; el se întreabă dacă fata îi închide vreodată. Mélisande este simbolul unei alterități asociate deopotrivă inocenței, frumuseții și morții. Oare nu spune Pelléas că tânăra e atât de frumoasă, încât ai zice că moartea o va răpi în curând? Frumusețea Mélisande pare nepământeană, e o frumusețe de pe alte tărâmuri, necunoscute, ca și vocea ei, „o voce care vine de la celălalt capăt al lumii”. Iar fetița pe care o va naște la apusul soarelui, înainte de a-și da ultima suflare, nu este și ea, aidoma mamei sale, „o figurină de ceară”, metaforă a bizareriei unei ființe despre care nu se știe dacă e vie sau e moartă, dacă e *de aici* sau *de altundeva*? Și despre copilul din *Intrusa* „s-ar fi putut crede că e plămădit din ceară”. Pruncul n-a

șipat niciodată. O fi mut? O fi surd? Copilul va țipa doar în clipa morții mamei sale...

Odată cu această dramaturgie a imposibilității închiderii și izolării spațiului uman, permanent amenințat și „locuit”, „infiltrat” de un invizibil înrudit cu moartea, se operează o veritabilă deplasare dinspre frontiera ce desparte viața de moarte către ultimele hotare, către pragurile locuinței umane. Nu încapе îndoială că o piesă ca *Interior* reprezintă în opera lui Maeterlinck cea mai clară concretizare, cea mai intensă și mai plină de forță ilustrare a temei fundamentale a acestei dramaturgii: neputința omului în fața destinului. Piesa este construită în întregime în jurul unei case în care trăiesc oameni obișnuiți, supravegheați fără încetare de undeva din afară, dintr-un loc căruia moartea îi este bine cunoscută. În interiorul casei – o scenă de familie, o atmosferă tihnită, lipsită de griji, pe care locatarii cred că nimic nu o va tulbura, căci ușa e închisă. În exterior, Bătrânul, însoțit de Străin, se uită înduioșat la ființele apărute de „dușmanul nevăzut” doar de niște biete ferestre. În partea mai întunecoasă a grădinii, unde cei ai casei nu calcă niciodată și unde umbra marilor copaci îi ascunde privirilor, Bătrânul și Străinul contemplă viața celor dinăuntru prin „vălul opac al tenebrelor”; altfel spus, de pe un teritoriu marcat de experiența morții. La sfârșitul piesei, când Marie sosește aducând îngrozitoarea veste, ea declară, uluită să constate cât de liniștiți au rămas cu toții: „Parcă i-aș vedea în vis”. Căci în acel moment, cu siguranță, Marie – la fel ca Bătrânul și Străinul – privește viața celor din jur cu ochii omului stăpânit de conștiința morții (moartea tinerei fete înecate ce plutește pe apele fluviului). Conștiința morții face ca viața să pară ireală, dar tocmai această irealitate e ceea ce duce la aflarea adevărului despre ea. Spațiul teatrului nu este aici decât acel spațiu în case devin evidente granițele teritoriului uman, un teritoriu-limită, în contact direct cu moartea.

În spațele ușilor sau dincolo de ferestre, în întunecimea unei păduri ori într-o grădină unde lumina zilei pătrunde cu greu, se ascunde dintotdeauna un cumplit adevăr, o cumplită taină. „Locurile unde se produc aparițiile se deschid și se închid ca niște porți

de comunicare cu moartea”, scrie Michel Serres. La Maeterlinck, porțile se deschid întotdeauna înspre tenebre, porți de-a dreptul înfricoșătoare: poarta de fier de sub bolțile întunecate din *Moartea lui Tintagiles*, de pildă, poartă rece și necruțătoare ce-l desparte pe Tintagiles de Ygraine, poartă imposibil de clintit, de care se sparge lampa lui Ygraine și prin care se aude zgomotul prăbușirii trupului lui Tintagiles; porțile din *Pasărea albastră*, la fel ca și cele din *Ariane și Barbă Albastră*, care țin și ele sub lacăt teribile secrete. Îndărățul lor, în Palatul nopții stau ferecate mistere, pericole îngrozitoare, boli și fantome. Poarta cea mai înspăimântătoare nu este, cum am putea crede, cea a fantomelor, care, spune Maeterlinck, se plictisesc de când omul nu le mai ia în serios și care nu se mai arată decât de Sărbătoarea Tuturor Sfinților. Fantomele modernității sperie mai puțin decât maladiile și decât războaiele. Poarta cea mai de temut este ultima: nici cea mai crâncenă teroare nu înseamnă nimic față de acest „abis căruia nimeni nu i-a găsit un nume” și de unde nici unul dintre cei ce au deschis-o nu s-a mai întors viu. Ea îngrozește tocmai pentru că dă spre ceva ce nu poate fi numit.

Viața privită dinspre moarte și puterea efigiilor

Să deschidă o cale spre ceea ce nu se poate vedea, spre ceea ce nimeni nu a știut să numească – aceasta este misiunea pe care Maeterlinck o încredințează poeziei în *Comoara celor umili*¹. „Poezia supremă [...] nu are alt scop în afara aceluia de a păstra deschise marile drumuri ce duc de la ceea ce vedem la ceea ce nu vedem”. Vorbind despre teatru și reflectând asupra primelor sale piese în prefața la ediția din 1901² a volumului intitulat *Teatru*, Maeterlinck definește „ideea” care „animă întreaga dramă” în *Prințesa Maleine* ca fiind aceea pe care și-o fac personajele despre univers, o idee „nițeluș buimacă”, a cărei „singură calitate” este

1. *Le Trésor des humbles*, Labor, Bruxelles, 1986 (prima ediție, 1896).

2. Pentru această prefață, vezi *Théâtre*, vol. I, ed. cit., pp. I–XVIII.

„o oarecare armonie, sumbră și copleșită de spaimă”. Cât despre *Pelléas și Mélisande*, aici contează „credința oamenilor în existența unor uriașe puteri invizibile, fatale, ale căror intenții nu sunt cunoscute, dar pe care spiritul dramei le presupune a fi răuvoitoare, atente să nu le scape vreo mișcare de-a noastră, ostile surășului, vieții, păcii și liniștii”. Totuși, nici în *Prințesa Maleine* și nici în *Pelléas și Mélisande* nu există fantome, apariții efective ale unui mort sau ale vreunui personaj supranatural. În aceeași prefață, Maeterlinck ne explică de ce : pentru că în locul acestui „al treilea personaj, enigmatic, invizibil, dar prezent pretutindeni, căruia i-am putea spune «personajul sublim»” – dispărut, după părerea lui, din aproape întreaga dramaturgie a epocii –, el nu vrea să „introducă nici o fantomă”. Căci acest al treilea personaj reprezintă altceva pentru autorul belgian, reprezintă „ideea inconștientă, dar stăruitoare și puternică pe care poetul o are despre univers și care îi dă operei o semnificație mai largă și mai profundă”. Moartea ca metaforă a unui tărâm aflat dincolo de realitate este cea care a luat locul „personajului sublim”, cea care îi conferă teatrului său dimensiunea deschiderii către „puterile nevăzute”, „armonia ei sumbră și copleșită de spaimă”. Definind „tragicul cotidian” ca pe o acțiune ce poartă pecetea manifestării unor forțe aparținând unui alt plan decât acela al realității cotidiene, Maeterlinck îi va cere teatrului să facă din acest „tragic al vieții de zi cu zi” însăși esența sa.

Foarte devreme, încă din 1890 – adică din epoca primelor sale piese –, în texte ca *Mici conversații*¹ sau *Un teatru de androizi*², Maeterlinck reflecta la mijloacele de care dispune teatrul și își afirma net orientarea : acesta trebuie să se elibereze cu orice preț de trivialitatea corpului viu, material, al actorului. Deziderat pentru realizarea căruia dramaturgul propunea recursul la referințele artei teatrale antice, la măștile tragicilor greci, dar și apelul la acea sculptură „în legătură cu care începem să ne punem astăzi unele întrebări ciudate” și căreia îi prezice un

viitor promițător, cu o încărcătură sporită de mister. Anunțându-l deja pe Craig, Maeterlinck se întreabă : „Oare ființa umană va fi înlocuită printr-o umbră, o proiecție simbolică, sau tot printr-o ființă, dar care doar va lăsa impresia că e vie, fără să aibă totuși viață în ea ? Nu știu ce se va întâmpla, dar absența omului mi se pare indispensabilă”.

Or, gestul sculptorului nu este exact acela din care rezultă o formă cu înfățișare de om viu, lipsită însă complet de viață, ca în cazul statuii din *Poveste de iarnă* ? Teatrul ar trebui să regăsească tocmai această semnificație a actului sculptural, iar posibilele soluții în acest sens ar fi marioneta, manechinul, figura de ceară. Paloarea cadaverică, lividitatea chipului, ca un înscris al morții. Maeterlinck formulează astfel paradoxul unui teatru al absenței omului sau mai degrabă al unui teatru ce are nevoie de această absență pentru a putea vorbi mai bine despre esența vieții. Paradox care nu-l prevestește doar pe Craig, ci și pe Kantor. Forța unui asemenea teatru ar izvorî din senzația de straniu, de tulbure, din impresia de mister produsă de vederea unui trup despre care nu se știe dacă e viu sau nu. Într-adevăr, iată ce scrie Maeterlinck în *Mici conversații* : „Se pare că orice ființă cu aparențe de viață, dar, de fapt, lipsită de viață recurge la sprijinul unor puteri supranaturale ; de ce n-ar fi aceste puteri întru totul asemănătoare cu cele pe care le cheamă în ajutor poetul ?”. Dacă admitem că e așa, atunci teatrul devine spațiul prin excelență al unei creații poetice definite prin realizarea de forme situate în interstițiul viață-moarte, un spațiu în care actorul aspiră, în viziunea lui Maeterlinck, la statutul de mort viu. Este o nouă afirmare a paradoxului necesarei absențe a actorului ca trup însuflețit și al forței pe care urmează să o capete, într-un astfel de teatru, prezența unei puteri *de altundeva*, dintr-o altă lume, invizibilă. Iar această absență/prezență nu e oare o miză artistică perfect comparabilă cu aceea a *colossos*-ului ori a zeului-obiect, a tuturor acelor pietre funerare arhaice înălțate ca monumente ale absenței, a tuturor acelor obiecte sculptate, închinare și ele absenței ?

Pentru Maeterlinck, automatele, manechinele, figurile de ceară, marionetele sunt purtătoarele dimensiunii metafizice a

1. *Menus propos*, în *La Jeune Belgique*, Bruxelles, septembrie 1990.

2. În *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, tom XXIII, 1977.

spațiului ce desparte viața de moarte. Toate aceste efigii¹ sunt reprezentări simbolice ale prezenței/absenței vieții. Ca și statuile sculptorului, ele devin metafore ale creației poetice. Teatrul însuși devine o metaforă privilegiată a creației poetice în legătura ei cu moartea sau, mai bine zis, cu indeterminabilul viață-moarte ca unică figură poetică. „Atmosfera de teroare în care se mișcă [manechinul de ceară] este atmosfera unui poem. Cei ce par să ne vorbească sunt morți, sunt, așadar, auguste voci.” Cum ar putea fi mai limpede proclamată, în aceste câteva rânduri din *Mici conversații*, puterea fantomală și poetică a manechinului, încărcătura lui de „neliniștitoare bizarerie”²?

Ca și cum ar fi vrut să sublinieze încă o dată importanța figurii de ceară sau a marionetei, contrapondere absolut obligatorie la prezența excesiv de carnală a actorului, Maeterlinck a reunit *Alladine și Palomides*, *Interior* și *Moartea lui Tintagiles* sub titlul *Trei mici drame pentru marionete*. O invitație implicită la a nu uita recurența figurii de ceară în *Prințesa Maleine*, *Intrusa* și *Orbii*, trei piese din perioada debutului. În fața tuturor acestor figuri ale interstițiului se află o spaimă amestecată cu uluirea produsă de săvârșirea unei minuni neașteptate, întocmai ca în *Poveste de iarnă*. În fața indeterminabilului moarte-viață, ca și în fața indeterminabilului fantomei, a mortului care vorbește, a neînsuflețitului care se animă – aceeași ambivalență a terorii

și/sau a miracolului. Poate că, odată cu *Sora Béatrice* și statuia sa cu puteri supranaturale, Maeterlinck a ținut să exploreze până la capăt miracolul teatrului, miracolul statuii trezite la viață care se substituie unei ființe cu adevărat vii. *Sora Béatrice* este o piesă care îi dă miracolului teatral dimensiunea unui miracol mistic.

1. Despre importanța acestor efigii în teatrul secolului XX, vezi studiul lui Didier Plassard, *L'Acteur en effigie*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1992. Pentru o reflecție mai amplă asupra automatului, manechinului, marionetei, vezi cele două studii ale lui Jean-Claude Beaune, *L'Automate et ses mobiles*, Flammarion, Paris, 1980, și *Les Spectres mécaniques*, Champ Vallon, Paris, 1988.
2. În textul său intitulat „Neliniștitoarea bizarerie” din *Eseuri de psihanaliză aplicată*, Freud stabilește o relație între acest sentiment și ceva ce ar fi trebuit să rămână ascuns, dar care se manifestă totuși; el îl asociază mai ales cu senzația unui om care merge prin întuneric și crede în stafii, dar și cu situația în care omul se îndoiește că o ființă însuflețită ar fi vie sau, invers, că un obiect neînsuflețit ar fi într-adevăr lipsit de viață. Astfel, „neliniștitoarea bizarerie” freudiană întărește legătura dintre fantomă și neputința de a decide dacă cineva sau ceva e animat sau nu.

Ibsen sau multiplele chipuri ale strigoilor

Străinul ca avatar al fantomei

Și pentru dramaturgia ibseniană, imposibila izolare a unui spațiu uman, pândit fără încetare de primejdioase forțe exterioare ce sălășluiesc pe tărâmul unei alterități înfricoșătoare, constituie, la sfârșitul acestui al XIX-lea veac, unul dintre principalii pivoți. Intrusul, străinul nu este nici aici, cum nu era nici la Maeterlinck, o fantomă, în sensul unui mort care se întoarce printre cei vii pentru a sta de vorbă cu ei. Și totuși el încarnează incontestabil o amenințare venită din partea unor puteri stranie, ce reapar după o absență mai mult sau mai puțin îndelungată, puteri ce-și au sediul într-un *altundeva* temporal și spațial, ale cărui teritorii se aseamănă mult cu cele ale morții. În cazul lui Ibsen, am putea relua, așadar, ideea „celui de-al treilea personaj”, cu mențiunea că, spre deosebire de Maeterlinck, la dramaturgul norvegian, el are cel mai adesea chipul trecutului. De la *Stălpîi societății* la *Când ne vom trezi din morți*¹, toate soiurile de „strigoi”, adevărate sau false fantome, vor transforma în felul lor locuința omului

într-un spațiu ce-ar putea fi bântuit în orice clipă de acest „al treilea personaj”.

În *Stălpîi societății*, domnișoarei Bernick – care visa să fugă „departe de aici, pe marea dezlănțuită” – Rørlung îi răspunde afirmând că trebuie „să nu-i deschidă ușa unui oaspete atât de primejdios”, cum e visul ei zănatic. E mult mai bine, adaugă el, să rămânem pe loc, „întorcând spatele la tot ceea ce ar putea să ne tulbure”. Prezența amenințătoare, neliniștitoare și fascinantă totodată, a acestui *altundeva* perturbator, a acestei alterități a unui spațiu necunoscut și sălbatic, de unde s-ar putea ivi oricând „oaspetele primejdios” reprezintă una dintre cheile universului ibsenian. Aidoma fantomei ce revine dintre morți, străinul (sau, uneori, „înstrăinatul”) ori marinarul (care se înapoiază după ce a cutreierat mările) întruchipează un trecut crezut definitiv mort, dar gata să reînvie pe neașteptate. Astfel, tot în *Stălpîi societății*, neprevăzuta întoarcere din America după o lungă călătorie cu vaporul a lui Jöhan Tonnesen, „nebulul care fugise de acasă” în tinerețea-i zvăpăiată și care nu rezistă ispitei de a-și revedea familia și prietenii fie și pentru scurtă vreme, răvășindu-le fără voia lui existența și schimbând cursul multor destine, asociază strâns tema străinului, a oceanului și a trecutului renăscut. În același mod, în *Femeia mării*, Străinul reapărut brusc în viața Ellidei, cel despre care se credea că se înecase și care, așa cum spune Lyngstrand, „pesemne că s-a întors ca să-și pedepsească logodnica necredincioasă”, este și el un echivalent dramatic al fantomei răzbunătoare. Căci acest Străin pe care Ellida îl trădase căsătorindu-se cu doctorul Wangel, acest Străin care nu încetase să o obsedeze și pe care îl recunoaște, atunci când îl revede, după ochii lui „ce-și schimbau culoarea ca și marea” fusese „anunțat” cu mult timp înainte de un soi de nălucire a femeii terorizate, o nălucire capabilă să trezească în ea aceeași extraordinară senzație de realitate, de prezență, ca și ființa vie a fostului iubit. O mărturisește Ellida însăși: „Uneori, e ca și cum l-aș vedea deodată în fața mea, în carne și oase. De fapt, nu chiar în fața mea. Nu se uită la mine niciodată. Pur și simplu se află acolo”. Se află acolo, înăuntrul ei, în mintea ei, cu toată puterea tăcută

1. Am optat în mod deliberat pentru analiza ultimelor douăsprezece piese, care, pentru Ibsen însuși, formau un ciclu, în măsura în care dramaturgul se orientează aici, progresiv și din ce în ce mai evident, spre metaforizarea dramatică a figurii artistului și spre unele întrebări legate de statutul realității în opera de artă. Ediția de referință utilizată pentru teatrul lui Ibsen este cea a Imprimeriei Naționale, colecția „Le Spectateur français”, în traducerea lui Terje Sinding, ediție publicată în patru volume, între 1990 și 1994.

a unui duh întrupat. Forța dominatoare a fantomei bărbatului crezut mort, forța prezenței lui fantomatice sunt atât de mari, încât copilul născut din căsătoria Ellidei cu Wangel îi moștenește culoarea ochilor, „schimbătoare ca marea”. Ellida avusese, într-adevăr, în timpul sarcinii senzația că logodnicul ei se întorsese. O prezență, așadar, nu numai psihică, ci simțită aieva în tot trupul ei, ca o posesie fizică reală.

Mai mult decât atât, o relație de stranie înrudire se stabilește între femeia hărțuită și năluca ce nu-i dă pace. Ellida aparține și ea „oamenilor mării”, se simte și chiar se declară o străină. I se spune „Femeia mării” nu numai pentru că singura ei bucurie e să se scalde în mare, ci și pentru că această pasiune, ca și aceea pentru păsările de mare, fac din ea o ființă de pretutindeni și de nicăieri, aidoma acelor marinari deseori asemuiți cu păsările călătoare (precum căpitanul Horster din *Un dușman al poporului*). Iată de ce regăsim în Ellida același amestec de putere de a seduce și, totodată, de a înfricoșa pe care îl întâlnim și la Străinul fără nume de care își legase odinioară soarta. Atracția față de acesta nu e lipsită de un sentiment de spaimă, „o spaimă atât de îngrozitoare, cum numai marea o poate inspira”. „Omul ăsta e ca marea”, secretul magnetismului său este tocmai faptul că fascinează și sperie în același timp. Dar și Ellida fascinează și sperie. Și Ellida are conștiința apartenenței la o specie bizară: „Ce mă îngrozește e această atracție ascunsă în adâncul inimii mele”, mărturisește ea. O atracție vecină cu moartea, dar resimțită ca viață adevărată. Puterile mării sunt puteri ale morții, dar și metafore ale nenumitului, ale nemărginitului, ce cristalizează acea „sete de imposibil” pe care, îndurerat, Wangel însuși este silit să o recunoască în soția lui și care, se teme el, „îi va cufunda sufletul în tenebrele nopții”. Numai dragostea imensă a doctorului Wangel, a celui ce acceptă „să desfacă învoiala” dintre ei, o va elibera, în cele din urmă, pe Ellida de fascinația și de teroarea sumbră a mării, ca și de Străinul revenit la ea după atâta vreme.

Jocul „atracției”: teamă și fascinație în fața spațiilor alterității

Sub frumusețea ei, Ellida ascunde și ceva din fascinația lui Gorgo, ceea ce o apropie în mod straniu de Femeia cu șobolani din *Micul Eyolf*, bătrâna care umblă pe coclauri alungând șobolanii, care ademenește copilul, ducându-l spre mare, spre moarte și al cărei nume înseamnă „lup” (se zice despre ea că, în timpul nopții, se preschimbă într-un strigoi cu înfățișare de lup, într-un soi de vârcolac, devenind astfel o întruchipare a spațiului sălbatic, a alterității, a metamorfozei). Uimitoare figură de magiciană răătăcitoare, cu priviri aspre și pătrunzătoare și care, printr-un ritual al cercului săvârșit de trei ori la rând în sunetele muzicii, atrage șobolanii spre mare, spre pieire, spre odihna cea veșnică din întunecatele adâncuri. Pe vremuri atrăsese astfel bărbații. Își atrăsese chiar și iubitul, care zace acum pe fundul mării, alături de șobolani. N-am putea oare vedea în ea figura geamănă, dar răsturnată a Ellidei? Căci și Ellida l-ar fi putut atrage și târî pe Wangel în abisuri. Întocmai ca „Femeia mării”, bătrâna vrăjitoare se află în centrul unui „joc al atracției”, un joc istovitor, după cum ea însăși o recunoaște.

În sacul Femeii cu șobolani se agită câinele ei Carlin. Văzându-l, micuțul Eyolf se arată deopotrivă fascinat și terorizat: „Are capul cel mai hidos pe care l-am văzut vreodată. Și totuși... mie mi se pare tare frumos”. În final, Eyolf o va urma pe Femeia cu șobolani în adâncurile mării. La rândul său, Allmers este de-a dreptul impresionat de ceea ce spune bătrâna despre jocul atracției: această forță irezistibilă, invizibilă a atracției a simțit-o el însuși în singurătatea piscurilor muntoase și a înaltelor podișuri. Într-adevăr, în universul lui Ibsen, muntele și pădurile figurează, ca și marea, ambivalența alterității sălbatice, care îngrozește și atrage totodată. Cel ce, asemenea lui Allmers la începutul *Micului Eyolf*, se întoarce de pe munte, cel ce coboară de pe culmi este și el un fel de strigoi: „Când a intrat pe ușă, părea cu totul schimbat la

față". Iar în plecarea lui Allmers, Rita, soția lui, văzuse un soi de moarte: „Credeam că n-o să se mai întoarcă”. Un alt personaj, vânătorul Ulfheim din *Când ne vom trezi din morți*, se aventurează, de asemenea, în spații asociate muntelui, pădurii, furtunii, spații ale libertății, dar și ale primejdiei, ale morții. Spații în care omul riscă să rămână captiv, prins într-o stâncă, într-o piatră, încremenit ca după o întâlnire cu Gorgo. Allmers, care vine dintr-un *altundeva* ce seamănă cu un tărâm al morții, se numără printre cei cărora le-a ieșit în cale Femeia cu șobolani. Paralelismul este evident. Despre experiența trăită pe piscuri, vânătorul din *Micul Eyolf* va vorbi mult mai târziu, mulțumindu-se ca, în primul act, să evoce doar transformarea „ascunsă de aparențe” produsă în el în singurătatea netulburată a înaltelor platouri. Abia la sfârșitul piesei, când își va afirma încă o dată hotărârea de a se întoarce de unde plecase, el va povesti prima sa ascensiune pe munte, sentimentul avut atunci că nu va mai reveni niciodată în acele locuri, împăcarea sufletească, dătătoare de calm și de seninătate, cu ideea morții: „Mi s-a părut că moartea și cu mine ne plimbam împreună, ca doi buni tovarăși de călătorie” (ca acel tovarăș de călătorie care venise să-l ia pe Eyolf).

Deznodământul va însemna rămânerea lui Allmers în spațiul uman alături de Rita, decizie însoțită însă de convingerea că nu trebuie să uităm nicicând să privim „spre înalt, spre culmi, spre stele și spre marea tăcere”, unde s-ar putea afla și „spiritele”, duhurile celor morți: „Poate că toți cei pe care i-am pierdut vor fi acolo sus, cu noi...”. În final, Allmers îi va spune Ritei, căreia îi fusese cu neputință să-l urmeze în moarte pe Eyolf: „Locul celor ce trăiesc e aici, pe pământ”, iar cuplul va renunța definitiv la dubla fascinație a adâncurilor mării și a semetelor piscuri, pentru a nu mai părăsi spațiul terestru (să ne amintim că și „Femeia mării” alege să rămână pentru totdeauna o ființă pământească), unde dialogul cu morții, chiar dacă nu e decât o posibilitate secretă, ascunsă, implică totuși și incertitudinea unui „cine știe, poate că...”.

„Totul e bine” atunci când sunt date uitării viața în pustietate, atracția spațiilor alterității, spații ale libertății, dar și ale pericolului.

Lucrurile se schimbă însă atunci când, în loc să fie o concluzie a acțiunii, afirmația aceasta deschide acțiunea, ca în *Rața sălbatică*, de pildă. Rața rănită a lui Hedvig, a cărei proveniență rămâne incertă și misterioasă, nu mai poate zbura spre spațiile sălbatice și libere: „A uitat cum e să trăiești în sălbăticie, așa că totul e bine”. Salvată din fundul mării de un câine de vânătoare, după ce fusese lovită în aripă de alicele bogătaşului Werle, rața își va duce traiul închisă în podul casei familiei Ekdal, devenit metafora întemnițării naturii între zidurile unei locuințe umane. Este același pod în care bătrânul Ekdal – el însuși întors de pe mare, unde scăpase dintr-un naufragiu – continuă să-și exerseze iscusința de vânător împușcând câte un iepure; bun cunoscător al pădurii, bătrânul știe că un contact prea brutal cu ea este extrem de primejdios: „Treaba asta se lasă cu urmări. Pădurea se răzbună”. Podul din *Rața sălbatică* figurează o lume aparte, o lume în care timpul s-a oprit – pendula care nu mai merge, biroul vechi, cu multe sertare, dulapurile mari, pline de cărți cu poze, mai ales aceea având desenată „pe copertă [...] moartea cu o clepsidră în mână și alături o fecioară”. Imaginile o sperie pe Hedvig, dar în teroarea ei există și un dram de fascinație: fata visează să învețe să facă și ea gravuri. Toate aceste lucruri îngrămădite în pod, rămase de la un bătrân căpitan de vas care locuise odinioară acolo – i se zicea „Olandezul zburător”, dar nu era, de fapt, olandez și, la un moment dat, dispăruse nu se știe unde –, sunt obiecte legate de mare, de adâncurile ei, ca și rața sălbatică: „Mi se pare că podul și tot ce se găsește în el sunt un fel de «fundul mării»”, mărturisește Hedvig, o absurditate, desigur, adaugă ea, căci „e doar un pod, și nimic altceva”. Gregers Werle nu este însă pe deplin convins de asta și are dreptate. Pentru că acesta va fi podul – care înfricoșează și atrage în același timp – în care se va sinucide Hedvig. Podul ce reprezintă pentru sensibilă adolescentă ceea ce adâncurile mării reprezintă pentru micul Eyolf. Spațiul sălbatic nu se lasă domesticit, după cum nici trecutul nu se lasă închis între patru pereți.

Apăsarea trecutului și forța strigoilor

Spațiul uman bântuit de duhul morților absenți/prezenți constituie resortul acțiunii în *Rosmersholm* sau în *Strigoii*¹. Într-un univers în care trecutul copleșește prezentul, în care semnele morții și ale puterii celor morți se întâlnesc pretutindeni, casa oamenilor vii se află clipă de clipă la cheremul strigoilor. În *Rosmersholm*, spiritul răposatei Beate domină întreaga acțiune, fără a-și face vreodată apariția în mod efectiv, căci forțele care l-ar fi putut materializa rămân invizibile, insesizabile. Puterea amintirii, a trecutului obsedant e figurată în locuința familiei Rosmer prin galeria de portrete ale strămoșilor. Rosmer însuși este o chintesență a acestei îndelungate tradiții familiale și a superstițiilor oamenilor din partea locului, care cred că morții se pot întoarce printre cei vii, așa cum afirmă Rebekka: „Pe aici se spune că, atunci când morții se întorc, se văd niște cai albi galopând năvalnic. Recunosc imaginea asta în tine”. Încă din primul act, fostul pastor insistă asupra prezenței permanente a Beatei, deși trecuse mai bine de un an de când femeia își pusese capăt zilelor: „Vorbim despre ea în fiecare zi. Parcă nici n-ar fi plecat din casă”. Și totuși, această prezență are ceva indecis, nu toată lumea o acceptă fără dubii. Apariția calului alb, a cărui semnificație e pusă la îndoială de Rebekka („E greu să te desprinci de morți aici, la Rosmersholm, asta e tot...”), reprezintă o certitudine pentru doamna Helseth: „Domnișoară, eu cred mai degrabă că morții nu se desprind atât de ușor de Rosmersholm... S-ar zice că le e tare greu să se despartă cu totul de cei pe care i-au lăsat în urma lor”. Doamna Helseth nu încearcă să-și explice nimic, ea știe. Până la sfârșitul actului, chiar și Rebekka va renunța la scepticismul ei: „Numai de nu i-ar ieși în drum calul alb. Căci tare frică mi-e că vom auzi cât de curând vorbindu-se de fantome”.

1. În opinia lui Craig, acestea sunt piesele în care apare cel mai limpede „ura declarată a lui Ibsen față de realism”. Vezi textul lui Craig din programul spectacolului *Rosmersholm*, montat la Florența în 1906.

Într-adevăr, de-a lungul întregului act secund, Beate își va face simțită tot mai puternic prezența, până-ntr-atât încât Rosmer va ajunge să recunoască: „Mi se pare înfricoșător de vie”, torturat fiind de vedenii de care se teme că nu va mai putea scăpa, de năluciri bruște, aidoma celei a calului alb: „da, exact așa. Apărută din întuneric și tăcere”. În cele din urmă, toți vor trebui să admită că „legenda” cailor albi e adevărată; Rebekka însăși, neîncrezătoare precum Horațio în *Hamlet*, va trebui să accepte, la fel ca acesta, existența fantomei, mărturisind (în actul al treilea): „Mi s-a părut că zăresc niște cai albi” – și asta în plină zi, spre marea uimire a doamnei Helseth –, căci, de-acum înainte, „cailor albi de la Rosmersholm vor sta prin preajmă zi și noapte”.

Rebekka va fi, așadar, înfrântă de dubla povară apăsătoare a trecutului, va fi atrasă, împotriva voinței sale, pe de o parte, în lumea prăfuită a galeriei de portrete strămoșești, iar pe de altă parte, în universul superstițiilor, al credinței nestrămutate în simbolul calului alb, în întoarcerea morților, în puterea lor asupra celor vii. O înfrângere asumată, al cărei semn este șalul alb pe care îl tricotează și care îi va fi lințoliu atunci când se va sinucide împreună cu Rosmer, aruncându-se de pe același podeț, în același iaz în care își aflase moartea Beate. Iar cel ce va trage învăță-mintele dramei va fi, nu întâmplător, Brendel, omul pentru care casa familiei Rosmer este o casă a amintirilor, omul care cunoaște adevărul despre puterea trecutului. Tot el va întui forța ademenitoare a Beatei și mai apoi a Rebekkăi, „fermecătoarea sirenă” ce-l va lua cu ea în adâncuri pe Rosmer, căci Brendel știe că vârtejul morii, râul și podețul sunt la fel de fascinante ca și marea. Fantoma invizibilă pândește și aici din umbră, atrăgând ființele vii pe meleagurile morții.

Puterea invincibilă a morților – o putere ce subjugă și secătuieste viața celor ce trăiesc în casa lui Rosmer, casă tăcută, unde râsetele copiilor nu s-au auzit niciodată – e aceeași care domină și în spațiul fermei Alvig din *Strigoii*. Și aici s-ar părea că morții au pus deplină stăpânire pe cei vii. La Rosmersholm, răposata Beate și-a condamnat succesoarea să-i repete destinul: în ciuda oricărei răzvrățiri, emancipata Rebekka e sortită să nu fie decât

dublul unei moarte care i-a acaparat ființa și îi dirijează viața. În *Strigoii*, Ibsen dezvoltă aceeași temă a eșecului în lupta cu fantomele: tema puterii strivitoare a morților asupra celor vii și a repetării destinului. De data aceasta, întoarcerea acasă a fiului răătăcitor este cea care funcționează ca o apariție efectivă a fantomei tatălui mort. Fiul a devenit și va rămâne pentru totdeauna prizonierul răposatului său părinte. Asemănarea celor doi, pecetea grea a eredității, identitatea drumului lor în viață sunt aici revelatoarele prezenței și ale acțiunii fantomei bătrânului Alvig. Odată cu revenirea lui Oswald în sânul familiei și cu tulburarea pe care ea o produce, Ibsen creează un veritabil „efect de fantomă”. „Când a apărut Oswald în pragul ușii, cu pipa în gură, parcă l-am văzut pe taică-său în carne și oase”, recunoaște încă uluit pastorul Manders. Iată că fiul este o reîncarnare a tatălui până și în gestica lui, în felul de a-și fuma pipa – detaliu bizar, plin de rezonanțe, dacă ne amintim că, la triburile Agni din Africa, fiului îi este cu desăvârșire interzis să se atingă de pipa tatălui său¹. Întors în casa căpitanului Alvig, Oswald va avea aceeași soartă ca și acesta. Personajul ibsenian dobândește astfel acea conștiință tragică prin care accede la descoperirea fatalității ca resort existențial: trecutul ne urmărește, nimeni nu i se poate sustrage. Într-un anume fel, pentru el, ca și pentru personajul tragediei antice, „sunt vii morții culcați în pământ”. O nouă *Ate* îl silește să refacă drumul străbătut de predecesorul său, relația lor rămânând însă destul de incertă. În scena din sera de flori, tinerii Regine și Oswald retrăiesc, într-adevăr, scena jucată odinioară de șambelanul Alvig și de Johanne, servitoarea casei, mama Reginei, și totuși, între morți și vii, între trecut și prezent, timpul circulă ca printr-o ușă doar întredeschisă, metaforă a imposibilei izolări perfecte, a imposibilei eliminări definitive a strigoilor și a dialogului cu ei.

În *Strigoii*, nimeni nu știe unde se află mormântul tatălui. În nici un caz el n-ar putea fi identificat cu căminul de copii a căruia construcție e plănuită de doamna Alvig ca veritabil monument înălțat în amintirea celui dispărut, destinat să astupe pe vecie

gura păcătosului ei soț și să ascundă adevărul despre faptele lui pe care acesta l-ar fi putut dezvălui sau care ar fi putut fi dat în vileag. De altfel, incendiul care mistuie în final întreaga clădire nu reprezintă oare dovada că de strigoi nu ne descotorosim atât de ușor, printr-o banală imagine *in memoriam*, care i-ar reduce la tăcere? E drept că ei nu se vor arăta niciodată ca atare, dar nu e mai puțin adevărat că vor invada lumea noastră interioară și ne vor lua în stăpânire destinele: „Eu cred că noi toți suntem niște strigoi”, i se confesează doamna Alvig pastorului. „Înăuntrul nostru nu există numai ceea ce ne-au lăsat moștenire părinții. Ne bântuie tot felul de idei, de credințe moarte și multe altele. Ele nu trăiesc în noi, zac numai, și nu avem cum să scăpăm de ele. Când citesc un ziar, mi se pare că strigoii se strecoară printre rânduri. Pretutindeni sunt strigoi. Câtă frunză și iarbă. De aceea ne îngrozește pe toți lumina.”

Arta sculptorului și arta teatrului : statuia și mortul viu

Forța fantomei care bântuie lumea celor vii se regăsește în lucrarea ieșită de sub dalta sculptorului, care a devenit în *Când ne vom trezi din morți* o metaforă a artistului și, în consecință, metafora lui Ibsen însuși ca autor dramatic. Ne amintim că, încă din *Femeia mării*, Ibsen sugera, pornind de la personajul Lyngstrand, legătura deopotrivă intimă și subtilă dintre statuie și strigoi. Lyngstrand, marinarul salvat dintr-un naufragiu în urma căruia se îmbolnăvisese grav, nu se mai poate întoarce pe mare. Tânărul consideră însă nefericita întâmplare o nesperată șansă: „Acum am să pot să mă fac sculptor, așa cum mi-am dorit întotdeauna”¹. Ce formulare mai limpede s-ar fi putut găsi pentru ideea că sculptorul este omul aflat într-o relație privilegiată cu

1. Cf. Jean-Paul Eschlimann, *Les Agni devant la mort*, ed. cit.

1. Pentru acest citat și pentru cele ce urmează, vezi Henrik Ibsen, *Femeia mării*, în *Teatru*, vol. III, traducere de Sidonia Drăgușanu și Florin Murgescu, E.P.L., București (n. tr.).

spațiile de *altundeva* și cu moartea? Viitorul artist proiectează o operă în care vrea „să apară o femeie tânără. Soția unui marinar, care doarme lungită... Doarme straniu de neliniștit... Și visează”. Lângă ea, Lyngstrand imaginează „conturul cuiva... care ar fi soțul ei... Soțul ei pe care l-a înșelat, când era plecat departe, pe mări... Și el s-a înecat. [...] Dar ceea ce este și mai ciudat e că s-a întors totuși acasă. În timpul nopții... Și acum stă în fața patului și se uită la ea. Trebuie să curgă apa de pe el, ca și cum atunci ar fi ieșit din apă”. Ellidei descrierea i se pare stranie, are senzația bizară că, dacă închide ochii, vede lucrurile „de parcă le-ar fi trăit”. Adevărul a ceea ce vede nu este doar adevărul infidelității ei, ci, mai ales, adevărul a ceea ce sculptorul a trăit el însuși pe mare: întâlnirea cu bărbatul trădat, dar care nu renunțase la iubirea lui. „Totuși, a mea e și a mea va fi!”, îi spusese acesta marinarului Lyngstrand. „Și mă va urma chiar dacă va trebui să mă duc acasă la ea s-o caut.” Așadar, Lyngstrand și Ellida și-o închipuie amândoi la fel de bine pe „tânăra femeie necredincioasă ce va fi sculptată, de parcă ar vedea-o aieva în fața ochilor, și pe soțul înșelat, care vrea să se răzbune după ce s-a înecat... Și care, înecat și mort, se întoarce acasă”. Veridicitatea acestei sculpturi, veritabilă materializare a imaginii din visul Ellidei, în care ea, cea care visează, și el, cel care nu e decât o nălucire, stau alături, sunt din nou împreună, nu provine oare din fericita întâlnire dintre harul sculptorului și „realitatea” unei fantome lăuntrice, întâlnire realizată prin intermediul a două personaje deschise în egală măsură spațiilor alterității? Impresia de viață adevărată, de prezență vie a grupului statuar nu o are însă oricine; o au doar cei capabili să înfrunte fantomele, cei care au trăit experiența mării și au simțit fascinația ei, cei care mai cred încă în existența și în forța de dominație a strigoilor.

Ultima piesă a lui Ibsen, *Când ne vom trezi din morți*, exaltă puterile artistului sculptor până-ntr-atât încât face din ambivalența lor unul dintre pivoții centrali ai operei. Sculptorul Rubek este un personaj dintre cele mai bizare. Din clipa în care și-a terminat capodopera numită *Ziua Învierii*, a devenit „un adevărat sălbatic”. Vom afla mai târziu că această capodoperă, marea realizare a

vieții sale, este o alegorie reprezentând o tânără femeie moartă care se trezește la viață, o tânără care și-a păstrat puritatea și inocența chiar și „după lungul somn fără vise al morții”. De atunci încoace, Rubek nu mai sculpează însă decât busturi ce ascund „ceva perfid”, o viclenie, o răutate „pe care oamenii nu le pot vedea”. Căci sub aparența lor umană, se disimulează o lume animală, o lume a sălbăticiunilor inaccesibilă spiritului mediocru al privitorului burghez. În spatele busturilor de bărbați și femei (executate la comandă), în spatele chipurilor de oameni, se întrezăresc capete de animale. Raporturile sculptorului cu acest univers secret, misterios al sălbăticiiei, al non-umanului sunt puse în lumină de vânătorul de urși Ulfheim: oare, aidoma sculptorului care luptă îndârjit cu blocul lui de marmură, nu luptă și el cu mușchii tari, încordați ai ursului? „Amândoi ne luăm la trântă cu materia dură și amândoi izbutim să o supunem până la urmă.” „Într-adevăr”, continuă Ulfheim, „îmi închipui că și piatra are motivele ei să opună rezistență. E moartă și, firește, se împotrivesc din răspuțeri daltei care vrea să îi dea viață”, tot așa cum mușchii încordați ai ursului se împotrivesc loviturii care i-ar transforma în materie neînsuflețită. Uimitoare asociere a celor două figuri – sculptorul și vânătorul – ce se răsfrâng una în cealaltă ca într-o oglindă, metafore ale unui spațiu al tensiunii dintre inert și viu, spațiu propriu oricărui artist și, în consecință, și dramaturgului Ibsen.

Căci, pentru Ibsen, spațiul acesta este spațiul celui care, deși are de-a face cu moartea, cu materia moartă, nu încetează nici o clipă să aspire la viață. Rubek vorbește despre sentimentul de vid ce însoțește travaliul artistului și în locul căruia și-ar dori să se bucure de viața adevărată, viața reală „în toată strălucirea și luminozitatea ei”. O viață mai prețioasă, după părerea lui, decât această muncă a artistului care îl condamnă „să rămână închis, până la sfârșitul zilelor sale, într-o hrubă jilavă, trudind până la istovire cu argila și cu blocurile de piatră”, în încercarea de a însufleți o materie inertă. În *Când ne vom trezi din morți*, totul gravitează în jurul ambivalenței statuii, al dublului ei statut de operă moartă și, totodată, vie. Mai mult artist decât om, spune

Irene (modelul, iubita și inspiratoarea sculptorului), lui Rubek îi plăcea „să frământa lutul umed și viu”, să vadă cum din materia brută se năștea treptat un „copil”, în pieptul căruia părea că bate o inimă, „copilul nostru”, rod al dragostei și al freneziei creatoare. Va veni însă și vremea când, anticipând o lungă și neagră perioadă de disperare și de nebunie, femeia va tânji, dimpotrivă, după copiii reali, adevărați, copiii din carne și oase pe care nu-i avusese cu Rubek și pe care „nu-i poți închide într-un mormânt”, adică într-o statuie. Așa se explică și dubla ei atitudine față de muzee. Pe de o parte, așa cum constată Rubek, Irene „avea oroare de ele și de morminte”, dar, cu toate acestea, i se întâmpla să dorească să se plimbe prin sălile muzeului unde, așa cum zicea ea, „mi-am îngropat și sufletul, și copilul sufletului meu”. Iar Rubek-sculptorul regretă, la rândul lui, că și-a sacrificat propria-i fericire, că a pus imaginea plăsmuită din lutul mort mai presus de bucuriile vieții și ale dragostei.

Statuia dezvăluie, așadar, sensul profund al ambiguității sale, grație transformării pe care i-o va impune sculptorul: alături de imaginea originală, de reprezentarea unui personaj solitar, din soclul fisurat va răsări o mulțime forfotitoare de ființe omenești cu înfățișare animalică. Iluminarea de până atunci a chipului tinerei fete a pălit și ea: feței luminoase i s-a asociat fața unui monstru. Oare această alteritate hidoasă, brusc apărută, nu e cumva opera înfricoșătoare a morții? Nu este ceea ce a preschimbato și pe Irene într-o veritabilă figură de moartă vie? De altfel, încă din primul act, Irene vorbește despre trecut ca despre „acele vremuri când mai trăiam încă”. Rubek i-a distrus viața, i-a furat sufletul și l-a întemnițat într-o statuie; când acest „copil” al lor s-a arătat scăldat în lumina Învierii, femeia, abandonată, a pășit în lumea tenebrelor: s-a prăbușit într-o existență depravată, rătăcind de colo-colo, jucând în tablouri vivante unde apărea goală, „ca o statuie”; după două căsătorii ratate, și-a pierdut cu totul mințile și a trebuit să fie internată într-un spital de boli psihice, adăugând la propria-i nefericire și pe aceea a soților ei și a copiilor avuți cu aceștia. „Parcă mă văd cum am murit atunci și am coborât în mormânt, își amintește ea, dar încetul cu încetul

încep să mă trezesc din morți”. Irene „murise” pentru că îi dăruise lui Rubek și sculpturii lui sufletul ei viu: „După aceea, am rămas ca golită pe dinăuntru, golită de suflet, și așa mi-am pierdut viața, Arnold”. Lumea continuă să-i spună „țicnita”, „femeia în alb”, „femeia cu chipul livid”, construind astfel în jurul ei imaginea unei moarte vii, a unei fantome rătăcitoare, ilustrare a unei alterități în care experiența nebuliei se împletește cu aceea a morții. Or, tocmai această „femeie cu chipul livid” posedă, după propria mărturisire a sculptorului, cheia creativității lui, secretul viziunilor sale artistice. Să nu uităm că ei îi va cere ajutorul Maja, tânăra soție a lui Rubek, când acesta va voi să deschidă o anumită cutie. Stranii sunt puterile acestei „femei cu fața palidă”, pe care soții Rubek o întâlnesc la un moment dat pe munte, ca o figură a morții, dar și a învierii. Majei, care o zărește pe Irene „acolo sus, pe platou. Înaintează ca o statuie de marmură”; Rubek îi confirmă impresia: „Ai zice că e leit *Învierea mea*”. La rândul ei, întrebată cum și-a petrecut ziua, Irene va recunoaște ea însăși că „a fost departe, departe, pe întinsele tărâmuri ale morții”, dar va adăuga: „Acum m-am întors la tine, din îndepărtatele împărății ale întunericului”. Irene, stafia celei de altădată, Irene, moartă și totodată vie, Irene cea aducătoare și de moarte, dar și de viață – căci poate vorbi din nou cu Rubek „ca odinioară, când eram vii” –, va spune totuși că „atunci când ne vom trezi din morți, vom înțelege că n-am trăit niciodată”.

Așadar, arta a cărei taină o cunoaște Irene dezvăluie un adevăr fundamental: viața trebuie înțeleasă ca o neîncetată coabitare cu moartea, iar omul nu este niciodată pe de-a-ntregul viu. În episodul paradisiac petrecut demult, la lacul Taunitz, moartea se strecurase deja în miezul vieții: Irene și Rubek se prefăceau că sunt vii, când, în realitate, muriseră. „Stăteam pe malul lacului Taunitz ca două cadavre reci și înțepenite și ne jucam de-a oamenii vii”. Rubek protestează: „Nu asta înseamnă să fii mort”, în sensul că semnul morții nu este cadavrul inert, ci existența fantomatică, viața-fantomă. În finalul piesei, urcușul spre vârful muntelui și moartea celor doi – surprinși de un viscol puternic și înghițiți de o avalanșă necruțătoare – nu evocă oare dispariția unor fantome?

O recunoaște chiar Rubek, într-o clipă de exaltare : „Să ne trăim o singură dată viața până la capăt, așa morți cum suntem, înainte de a ne întoarce în mormintele noastre”. Asemenea acelor fantome ce revin printre oameni ca să mai trăiască și să mai moară o dată, asemenea acelor strigoi care sunt personajele lui Ibsen și care, la sfârșitul reprezentației, se înapoiază în mormintele lor.

Strindberg – dominația umbrelor și puterea dublului

Teatru și memorie sau camera și fantomele ei

Teritoriu situat între viață și moarte, populat de strigoi și de morți vii, acesta este universul dramaturgiei lui August Strindberg¹. Spațiul teatrului său, înconjurat de invizibil și năpădit de spectrele trecutului, ține deopotrivă de casa bântuită și de încăperea plină de amintiri. Ca și la Maeterlinck sau Ibsen, chiar dacă nu există apariții efective, fantome venite de pe lumea cealaltă pentru a sta de vorbă cu cei pe care i-au părăsit, forțele invizibilului nu sunt mai puțin prezente, forțe legate de fantomele timpurilor de odinioară, fantome fără trup ce traversează nevăzute locuințele oamenilor. Și la Strindberg bătaile repetate în poarta casei, vântul care deschide și închide ușile au aceeași putere evocatoare, sugerează prezența unui invizibil care, la autorul suedez, este întotdeauna legat de trecut. În *Pelicanul*, duhul tatălui mort și încă neîngropat trimite semnale amenințătoare : curenții de aer pătrund prin toate deschizăturile, fac să se trântescă ușile, să zboare hârtiile de pe birou, să se clatine un ghiveci de flori așezat pe o consolă, să cadă o fotografie de pe perete sau să se legene balansoarul. Tot el bântuie și în spațiul din afara locuinței, scoate strigăte care se aud pe toată întinderea câmpului din apropiere : „El e, tot el e, acolo, pe plantația de tutun. N-a murit”. Aflată simultan înăuntrul și în afara casei, fantoma tatălui

1. Ediția de referință utilizată pentru piesele lui Strindberg este *Théâtre complet*, apărută la Editura L'Arche în șase volume între 1982 și 1986.

circulă pretutindeni, ca o prezență/absență difuză ce controlează întreg spațiul. E de-ajuns să fie găsită scrisoarea pe care i-o lăsase fiului său, pentru ca, dincolo de frazele ei, să se audă vocea răposatului și adevărurile cumplit de dureroase dezvăluite de acesta : „Îmi vorbește din mormânt. Nu e mort, n-o să mai pot locui aici”.

Ca și la Maeterlinck ori Ibsen, orice încercare de a închide ermetic spațiul uman pentru a-l proteja se dovedește zadarnică. Degeaba se străduiește un personaj din *Visul*... să astupe crăpăturile de la ferestre lipind fâșii de hârtie. Iar în spatele ușilor se ascund întotdeauna taine înspăimântătoare, așa cum se întâmplă (tot în *Visul*...) cu acea ușă având un ornament în formă de trifoi pe care Portăreasa nu a văzut-o niciodată deschisă, acea ușă dinaintea căreia oamenii „par să se fi aflat dintotdeauna”, în așteptarea revelării unui secret. Sau așa cum se întâmplă cu ușile din *Drumul Damascului*, mai ales cu ușa din partea a doua a trilogiei, care se deschide după ce Necunoscutul își încheie lunga spovedanie despre existența sa de până atunci – marcată de evocarea unor spectre ale trecutului – și după ce-și exprimă cu mâna pe inimă speranța că acel invizibil care îl urmărește de ani de zile se va arăta în sfârșit. Să fie oare vorba despre ușa camerei secrete a memoriei? Într-adevăr, Necunoscutul se trezise din coșmarul lui strigând : visul fusese „înfricoșător de real”. Numai că visul nu poate fi povestit, spune el, căci „mă izbesc mereu de ușa camerei interzise”. Camera trecutului, despre care se știe bine că : „Fie și simplul fapt de a avea o cameră secretă e o adevărată nebunie”.

Și totuși, tocmai de aici, din această cameră secretă, își extrage teatrul materia care îi este proprie. În *Furtuna*, de pildă, rolul acesteia e îndeplinit de bizarul apartament de la primul etaj al unei case moderne, cu cele patru ferestre ale căror jaluzele roșii sunt mereu lăsate, apartament al cărui locatar murise cu puțină vreme în urmă. Locuința, rămasă de-atunci goală, e ocupată acum de câteva persoane misterioase ; aidoma fantomelor, acestea nu ies decât noaptea. „Jaluzelele astea roșii mă duc cu gândul la o cortină de teatru în spatele căreia se repetă drame sângeroase...”, va spune Fratele. Culoarea roșie a cortinei este și culoarea

dramei, a amenințării, prevestirea unei furtuni ce va face să se trezească memoria. Misterioasele personaje din apartamentul cu storuri roșii semnifică, într-adevăr, întoarcerea trecutului, Trecutul Domnului. În actul al treilea, în fața acelorasi ferestre cu storurile de această dată ridicate, Domnul va rosti niște cuvinte memorabile : „Încăperile goale luminate din plin sunt și mai îngrozitoare decât cele cufundate în întuneric. Pentru că vezi fantomele”. E admirabilă această metaforă a cortinei roșii a teatrului, ridicată pentru a oferi spațiul gol al scenei unor fantome revenite printre oamenii vii ! Când, la sfârșitul piesei, după ce furtuna a trecut, iar Domnul va afla că Doamna îi poruncise menajerei Louise să stingă luminile de la primul etaj, el va încuviința grăbit : „Du-te imediat și stinge-le, Louise ; lasă jos și jaluzelele, ca să nu mai vedem spectacolul ăsta”, ca să nu mai trebuiască adică să privim acest teatru în teatru în care, în camera memoriei, ar putea oricând să răsară niște fantome vii ! „Închide ferestrele și trage storurile, pentru ca amintirile să poată dormi în pace.” Căci ferestrele camerei pline de amintiri nu pot fi deschise fără consecințe dintre cele mai grave. Când cade cortina – cea reală a teatrului –, jaluzelele roșii sunt deja coborâte. Amintirile dorm din nou în „casa tăcerii” ; reprezentația s-a sfârșit odată cu plecarea misterioșilor săi vizitatori.

Asemenea casei din *Furtuna*, imobilul din *Mănușa neagră* este tot o metaforă a teatrului ; s-ar putea spune chiar că el are dimensiunile unui veritabil *theatrum mundi*. În acest univers etajat, cu nivelele lui cele mai de sus și cu spațiile lui subterane, unde își urmează cursul laolaltă atâtea destine umane și unde se aud neîncetat zgomote și voci, trăiesc două personaje-cheie : în pod, Bătrânul filozof care împăiază păsări, posesor al unui scrin plin de hârtii îngălbenite de vreme, despre care se spune că ar închide în el enigma vieții ; la subsol, ciudatul Portar care comandă luminii, deși aparține lumii întunericului. Crescut într-o mină, sub pământ, omul se simte bine în cămăruța lui, unde soarele nu pătrunde niciodată. Bătrânul locatar al podului îl compară chiar cu un rege al muntelui domnind peste elementele naturii. Dar nu este el oare – el, în a cărui „cușcă” se află o imagine a Nativității – cel ce deține toate cheile, cel ce cunoaște

viețile tuturor și, mai ales, cel ce citește în adâncul sufletelor, cel ce *știe* totul (Portarul știe, bunăoară, că Ellen, acuzată pe nedrept, e nevinovată)? În această modernă *Poveste de iarnă*, acțiunea e condusă de Înger și de Moș Crăciun, în toate fazele ei: punerea la încercare, frământarea căreia îi dă naștere și apoi iertarea. Căci Moș Crăciun este cel ce va plănui furtul copilului, ca probă la care va fi supusă femeia narcisistă; tot lui i se datorează dezlegarea enigmei de către Bătrânul filozof, căruia îi va dăruia alți ochi:

Care să-i îngăduie să vadă, în sfârșit,
Ceea ce rămâne nevăzut pentru restul muritorilor.

În locul mirajului, gata oricând să dispară, să se spulbere dacă te apropii prea mult de el, Moș Crăciun impune necesitatea unei credințe bazate numai și numai pe constatările privirii: „Iată-te, așadar, silit să crezi doar ceea ce vezi cu ochii tăi”. Dar ce anume trebuie văzut și crezut? Ei bine, faptul că „totul este dublu”, că totul are un dublu. Moș Crăciun, cel în puterea căruia stă să-i dăruiască filozofului o pereche nouă de ochi, este și cel ce „evocă”, cel ce „conjură”, cel ce va deschide scrinul enigmatic, lăsând să iasă la lumină trecutul: veritabil magician ce reînvie amintirile din anii tinereții, care face ca morții să revină printre cei vii, tot așa cum îl va face pe copil să se întoarcă acasă și tot așa cum, la sfârșit, va restabili ordinea lucrurilor, după ce, cu ajutorul Îngerului, o tulburase profund. Bătrânului filozof ce refuză să-și deschidă caseta cu amintiri, cutia memoriei, căci se împotrivesc trezirii morților din somnul lor de veci și evocării spiritelor:

Lasă caseta, nu trezi morții,
Lasă caseta, nu chema duhurile!

Moș Crăciun îi răspunde:

Așa o să poți vedea că viața e spirit,
Un spirit închis, însă, într-un trup ori într-un obiect.

Imaginea reflectată și visul sau adevărul umbrelor

În acest sens crede Strindberg că teatrul ne dezvăluie enigma vieții, o viață unde totul e dublu, unde totul se înscrie în tensiunea dintre corp și spirit, dintre corp și suflet. Așa se explică de ce femeia narcisistă din *Mănușa neagră* îndură atât de greu absența copilului, priveștiștea patului gol și de ce pare atât de straniu tot ceea ce spune despre această absență, despre acest pat gol, căci, dacă vorbele ei trădează un sentiment de înstrăinare față de o realitate lipsită de o veritabilă consistență, e tocmai pentru că există „prea multe corpuri și prea puțin suflet”, pentru că lumea în care trăim este o „imitație reușită”, încă doar o imitație și nimic altceva: „O operă de artă, da, încă ireală”. Așa se explică și de ce propria-i contemplare în oglindă o fascinează: în imaginea răsfrântă de apele oglinzii, ea își caută adevărata identitate, o realitate mai puțin carnală și mai ales spirituală, realitatea reflexului, a dublului, a spectralului.

Oare nu seamănă oglinda femeii narcisiste cu acea oglindă din *Visul...*, montată deasupra orgii din biserică pentru a-l ajuta pe organist să urmărească desfășurarea slujbei religioase? Doar ea îi permite acestuia să vadă lumea *pe față*, lumea reală fiind doar o copie *pe dos*, un revers al lumii autentice, o contrafacere. Prin jocul reflectării inverse, oglinda restaurează adevărul, ordinea inițială. Cheia enigmei, secretul ascuns sunt scoase la iveală de un reflex, de un vis, de o imagine spectrală. În prologul la *Visul...*, Agnes, fiica lui Indra, coboară purtată de un nor pe pământ, printre oameni; în ultimul tablou al piesei, ea va găsi explicația tuturor celor văzute aici: materia terestră a atras cerul și l-a făcut să se prăbușească, „iată de ce lumea, viața și oamenii nu mai sunt decât o fantomă, o aparență, un vis”, „un vis veridic” însă, se grăbește ea să adauge.

Visul acesta veridic devine posibil și atunci când reflectarea e datorată unei „oglinzi a amintirilor”, așa cum se întâmplă în *Olandezul zburător*. Strindberg ne oferă așadar și o altă oglindă

magică, cea a amintirii, unde totul se retrăiește, totul se petrece încă o dată, această realitate *de ordin secund* având o frumusețe și o putere de convingere atât de mari, încât acum realitatea prezentului pare ireală, nu cea a trecutului. Senzația de realitate a acestui „dējă-vu” își trage seva nu numai din împletirea visului cu amintirea, ci și din împletirea vieții cu arta, căci „deja-văzutul” are și el ceva din forța de impact a unui tablou asupra privitorului. Astfel, energiile imaginilor onirice, ale celor încă vii în memorie și ale celor pictate par să se conjuge într-un efort comun de restituire cât mai exactă a realului.

Cât de mare este credibilitatea acestei *realități secunde*, întruchipată de imaginea rășfrântă în oglinda amintirii ori de fantoma revenită printre oameni, ne-o arată, printre altele, spectacolul oferit lui Assir în *Insula morților*, spectacol ce poartă pecetea unui „dējă-vu” datorită căruia impresia de real devine extraordinar de intensă, iar ficțiunea „mai mult decât adevărată”. În această piesă a lui Strindberg (de fapt, un fragment rămas în stadiul de ciornă și care are ca decor același tablou al lui Böcklin din finalul *Sonetei spectrelor*), lui Assir, mortul ce-și întâmpină fostul maestru coborât și el în lumea întunericului, i se mai spune Silueta, ca și cum ar fi un personaj din teatrul de umbre chinezești. Călător istovit de neîntrerupte și obositoare peregrinări pe meleagurile morții, el nu-și poate afla odihna tocmai pentru că fosta lui viață continuă să-l obsedeze, pentru că realitatea cotidiană din care făcuse parte odată îi rămăsese încă întipărită în minte și în suflet. Amintirile, subliniază maestrul, sunt cele ce nu-i dau pace, îl torturează, iar un elixir al uitării nu s-a descoperit până acum, din păcate. Assir, al cărui nume înseamnă „omul pământului”, „pământeanul”, corectează niște lucrări scrise având ca temă „viața e un vis”. Prilej pentru maestrul său de a monta și de a-i prezenta un spectacol gândit ca „vis al unui vis”. În această reprezentație destinată unui unic spectator mort, senzația de viață autentică va fi însă atât de copleșitoare, încât Assir va lua spectacolul drept realitate : „Da, criticând ultima piesă, ai readus în discuție iluzia. O acceptai sau i te împotriveai, ca și cum fantasmagoriile alea ar fi fost reale ; și totuși nu te-ai săturat încă de spectacol”.

Nu știm despre ce era vorba în spectacolul regizat de maestru. Textul lui Strindberg nu ne indică decât prezența unui sentiment de „dējă-vu” și de „mai mult decât adevărat”, sentimentul a ceva apăsător și înfricoșător totodată, dar greu de analizat, din pricina caracterului său efemer. Sugestia pare însă destul de limpede : spectacolul acestui „dējă-vu”, văzut cu ochii unui mort, dezvăluie – chiar dacă nu pe de-a-ntregul, căci rămân destule lucruri învăluite în mister – adevăruri crude, ca și cum, privită din perspectiva morții, viața ar căpăta, în sfârșit, înfățișarea ei reală ori ca și cum, trecută prin filtrul amintirii, realitatea s-ar arăta deodată în adevărata ei lumină. Când soția boiangiului din *Casa arsă* (principalul vinovat de minciuna, de mistificarea, de mizeria morală pe care fusese clădită viața lui și a celorlalte personaje) își povestește călătoria „pe celălalt tărâm”, adică pe malul celălalt al fluviului care desparte lumea celor vii de lumea celor morți, ea nu-și mai amintește decât că „acolo, lucrurile erau într-adevăr ceea ce păreau să fie”. Nu există, așadar, un adevăr al vieții și nici un adevăr al oamenilor în afara celui revelat de privirea scrutătoare și nemiloasă a morții, singura care poate descifra enigmatul existenței, fie și cu prețul spulberării iluziilor. Prin însuși faptul de a fi rămas neterminată, *Insula morților* apare ca expresie a unei viziuni-limită asupra teatrului (deși dramaturgul a renunțat să o precizeze, să o circumscrie cu claritate), o viziune a spectacolului ca vis al unui vis, ca reflectare a unei reflectări, ca un bizar „teatru în teatru”, în care reprezentația e dată pentru un mort, iar mortul acesta, văzând-o, își amintește de propria viață. Cum să exprimi în cuvinte forța stranie a acestor fantasmagorii privite de o umbră ?

În *Drumul Damascului*, Necunoscutul se întreabă sceptic : „Să fie oare cu puțință ca nimic să nu se piardă, ca totul să reapară la suprafață, de la năzbâtiile copilărești și până la greșelile grave ?”, recunoscând mai târziu că, desigur, focul distruge orice, „dar cruță... din nefericire... amintirile... trecutului”, acele amintiri de care nici moartea nu-l putuse scăpa pe Assir. „Numai fantomele mă sperie”, va mărturisi Necunoscutul în a doua parte a trilogiei. Fantomele pe care le zărise atunci când

petrecuse o vreme într-un azil-mănăstire. Experiența aceasta (descrișă în prima parte din *Drumul Damascului*) implicase, într-adevăr, o întâlnire cu fantomele. Didascaliiile lui Strindberg introduc limpede referirea la fantomal în zugrăvirea personajelor: „Au obraji galbeni ca ceara și de o paloare cadaverică; întreaga lor înfățișare, ca și gesturile lor au ceva spectral”. Sunt îmbrăcate în alb și poartă văluri de diverse culori. Dialogul cu stareța mănăstirii (care se îngrijea și de azil) se învârtă în jurul statutului realității respectivelor personaje. „Chiar există cu adevărat?”, o întreabă Necunoscutul. „Dacă prin adevărat înțelegi efectiv, adică în realitate, află că sunt cum nu se poate mai reale”, îi răspunde stareța. Despre ce realitate este oare vorba? „Am impresia”, continuă Necunoscutul, „că le cunosc, le cunosc pe toate... Le văd ca într-o oglindă... văd cum doar se prefac că mănâncă... Ce se întâmplă aici, se joacă o piesă?”.

Astfel, figura de ceară și gestică spectrală menționate în didascalii anunță o experiență a *asemănării înșelătoare* (ne întâlnim din nou cu faimosul *methought*/„mi se pare că...” shakespeareian), care impune recunoașterea unei realități „deja-văzute”, a ceva ce revine după ce a existat sau s-a mai întâmplat o dată, o realitate, așadar, de ordinul imaginii reflectate și a falsei asemănări, creatoare de iluzii. Unei experiențe de acest gen îi asociază Necunoscutul ideea de teatru, de spectacol în curs de desfășurare. Ea este sursa terorii care îl stăpânește și care se explică mai ales prin faptul că două dintre personaje, două dintre figurile de ceară seamănă cu părinții lui: doi dintre comesenii ce participă la strania cină a „fantomelor” îi amintesc figurile centrale ale propriei vieți. De unde și până unde nălcuirea asta și care este natura ei? „Am adormit la masă? Am fost aici sau altundeva?”, se va întreba Necunoscutul. S-a întors dintr-o călătorie în teritoriile morții sau dintr-una în cele ale visului? „Mai degrabă din Infern”, va conchide el, adăugând însă imediat: „Tare-aș vrea să cred că toate astea n-au fost decât un coșmar”. Când va relata episodul, Necunoscutul va preciza că își văzuse atunci întreaga viață trecându-i pe dinaintea ochilor, de câteva ori la rând, ca și cum ar fi repetat întruna experiența rătăcirii pe acel tărâm dintre viață și

moarte, unde, în clipa ultimei suflări, omul își revelează, pare-se, întreaga existență.

Necunoscutul făcuse oare o incursiune în lumea morților sau trăise o experiență onirică? Greu de spus; în orice caz, dacă fusese vorba despre un vis, acesta avusese o „încărcătură de real” atât de mare și atât de înfricoșătoare prin însăși senzația de realitate pe care o produsese, încât ar fi putut să fie socotit o pură halucinație, manifestarea unei stări delirante, învecinate cu nebunia. Pentru umbrele moderne ca și pentru cele antice, întâlnirea cu fantoma se plasează întotdeauna la intersecția dintre experiența morții, cea a visului și cea a nebuniei; tot aici, la aceeași răspântie, se află și teatrul.

Figurile peregrinării fantomatice

După ciudata întâmplare prin care trecuse, Necunoscutul va avea, în raport cu lumea exterioară, senzația tot mai accentuată că se găsește într-un loc nedefinit, că plutește undeva între vis și realitate, între viață și moarte, că starea aceasta de nedeterminare îi marchează până și propria identitate, cea a unui mort viu, în același timp prezent și absent, situat *aici* și totodată *altundeva*. „Nu eu sunt cel care se află aici, fiindcă eu am murit; sunt absolut sigur că sufletul meu e altundeva, departe, foarte departe.” „Când te gândești că poți umbla de colo-colo... fiind mort”, având pe deasupra și sentimentul că nu știi dacă oamenii din jurul tău sunt vii sau morți... Necunoscutul simte că aparține el însuși lumii spectrale: „E dimineață?”, se întreabă el la un moment dat. Noaptea e pe sfârșite, se arată zorii, iar fantomele se duc să se culce în mormintele lor, așa că plec și eu”. Îndată după aceea îl întreabă pe doctor: „Se poate să fii mort fără să ai habar de asta?”, la care doctorul îi răspunde: „Morții zic că nu-și dau nimeni seama de diferență”. „Mă sperii”, continuă Necunoscutul. „Să fie-ntr-adevăr posibil? Dar când mă uit la toate figurile astea spectrale, în care cred că recunosc personaje din copilărie...”

Morții vii și fantomele trecutului își împart același spațiu, același interstițiu care, la Strindberg, este spațiul prin excelență al teatrului. Un teatru în care fantoma nu e singura reprezentare a rătăcirilor fără țință prin locuri vag definite și primejdioase. În *Drumul Damascului*, Necunoscutul apare, încă de la început, ca un străin sumbru și melancolic, ca o ființă venită dintr-o altă lume și străină de lume încă din pruncie. Nu lasă el să se înțeleagă că ar fi fost schimbat în leagăn cu Cerșetorul, dublul său hoinar, aflat mereu pe drumuri, și că ar fi copilul unui spiriduș? Nu are el, mai presus de orice, nostalgia pădurii, a mării și a spațiilor sălbatice? Firește, nu crede în poveștile cu spiriduși și alte arătări dintr-astea, dar recunoaște totuși că „sunt simboluri în parte adevărate”. Iar spiridușii în care nu crede nu se întorc și ei întotdeauna, precum fantomele? „Nu sunt oare spiridușii niște suflete zbuciumate ce-și așteaptă izbăvirea? Sunteți de acord, nu? Atunci nu mai încape îndoială că și eu sunt odrasla unor astfel de duhuri.” N-ar mai fi nimic de adăugat, în afara faptului că, într-adevăr, Necunoscutul este și el un suflet zbuciumat, chinuit, ce rătăcește, aidoma unei fantome, căutându-și odihna și împăcarea și că, tocmai din acest motiv, el reprezintă pentru Strindberg simbolul cel mai elocvent al adevărului vieții, așa cum numai teatrul ni-l poate înfățișa.

Suflet zbuciumat, torturat, figură a peregrinării este și Străinul din *Casa arsă*. Străinul crezut de toată lumea mort și care, „într-un anume fel” – sunt cuvintele lui –, chiar murise de-a binelea. Întors din America după o absență de treizeci de ani, el incarnează, asemenea unui strigoi, trecutul ce reînvie brusc și, totodată, nevoia acută de adevăr. Presupusa sa moarte nu este, de altfel, echivalentul unei morți adevărate? Nu încercase el oare, când avea doisprezece ani, să se spânzure într-o debara, împins de disperarea de a-și vedea familia afundându-se în minciună? Fusesse dus la morgă, fiindcă-l crezuseră pierdut pentru totdeauna, dar rămăsese în viață, ceea ce nu înseamnă că nu murise „într-un anume fel”, căci dusesse de-atunci încolo o altă viață, purtându-se de parcă devenise nebun. O viață ce-i dădea sentimentul că e închis în trupul altcuiva, până-ntr-atât de imensă era ruptura lui

cu trecutul. Străinul trăise experiența unui *altundeva*, în sensul că pătrunsese pe teritoriile unei alterități radicale, pe care nu și-o pot închipui decât cei morți sau cei atinși de nebunie. De aceea vorbește el despre încercările la care fusese supus ca despre o veritabilă „probă a morții”: „moartea mi-a dat noi puteri”. Ce fel de puteri? Fără îndoială, puterile unei fantome: posibilitatea de a accede la un adevăr ce scapă celor vii, de a *vedea* dincolo de aparențe, de a vedea oamenii așa cum sunt ei în realitate, despuiți de veșmintele și de măștile lor cotidiene („nevopsiți”, am zice, ca să reluăm o metaforă a piesei). Așa încât nu are de ce să ne mire coincidența între întoarcerea lui Arvid, „Străinul”, și incendiul care mistuie casa familiei Valström, incendiu purificator, incendiu demistificator ce scoate la lumină adevărul, deconspirând eșafodajul de minciuni pe care se clădise viața locuitorilor casei. După cum nu ne miră nici faptul că Arvid se plimbă ca o fantomă printre resturile rămase după incendiu, știută fiind preferința fantomelor pentru ruine.

În ultima piesă a lui Strindberg, peregrinii, simboluri ale căutărilor dramatice, pot fi întâlniți pe „drumul cel mare” (piesa se numește, de altfel, *Marele drum*). Mai întâi Vânătorul, cel ce a vrut să părăsească lumea „de la poalele muntelui” pentru a urca pe culmile înzăpezite, în încercarea de a găsi un refugiu tihnit, o oază de puritate și de liniște. Totuși, deși în singurătatea lui vorbește cu infinitul, cu invizibilul, el continuă să fie atras de lumea la care renunțase, de universul grotei. Pe munte, Vânătorul se întâlnește cu Călătorul necunoscut, care, în fața instanței, îl numise pe Vânător „domnul Incognito”... Nu cumva e chiar dublul său? Într-adevăr, așa cum va spune Vânătorul însuși, „Toți suntem niște călători incognito”. Toți suntem niște străini, față de ceilalți, dar și față de noi înșine. Vânătorul „călător în țara altora” va rămâne un străin până la capătul călătoriei, când va ajunge din nou acasă. Pe „drumul cel mare”, el întru-chipează omul dornic să scape de povara trecutului, de amintiri, dar și omul pe care cei întâlniți în cale îl fac „să-și descopere și să-și recunoască înrudirea cu muritorii de rând, cu oamenii obișnuiți”. Aidoma fantomei rătăcitoare, și el este o făptură a

interstițiului, și el rătăcește într-un spațiu incert, în care desprinderea totală de viață nu s-a produs încă, dar nu s-ar putea spune nici că viața continuă. Un spațiu inseparabil de jocurile dublului sau de moartea vechiului *eu*, acel vechi *eu* abandonat undeva pe drum.

Jocul dublurilor

Pe „marele drum”, ca și pe drumul Damascului (care este, așa cum se știe, drumul revelației), străinul și dublul său nu pot decât să se întâlnească și să se contoască într-o unică figură, echivalentă cu aceea a fantomei. În *Drumul Damascului*, Necunoscutul și Cerșetorul, două figuri duble ce anunță tema pirandelliană a copilului substituit, par să aibă rolul precis de a arăta în ce mare măsură tema dublului este legată (ca și în *Urișii munților*) de aceea a peregrinării ori a fantomei și cât de egal apropiate sunt amândouă de tema nebuniei. Să nu ne mirăm, așadar, că scena petrecută în azilul-mănăstire, cea a întâlnirii cu fantomele, este și o scenă a dublurilor, a acelora ce par să fie, dar nu e sigur că sunt cel sau cea pe care îi dubleză. Se află acolo o femeie care seamănă cu Doamna, dar nu este ea și un bărbat care seamănă cu Doctorul, dar nu este el. Există, de asemenea, o veritabilă serie de dubluri: dublul nebunului, al tatălui, al mamei, al fratelui. Adică exact acele dubluri reprezentând un soi de figuri de ceară și/sau de fantome. În jurul lor se articulează tema oglinzii și cea a asemănării înșelătoare, astfel încât nu e o pură întâmplare faptul că referința teatrală se înscrie chiar în centrul acestei multiplicări de dubluri. Jocul dublurilor îi dă realității din teatru un statut de realitate indeterminabilă, de figură care *este* și, totodată, *nu este* ceea ce reflectă, ceea ce reprezintă. Trăsătura esențială a halucinațiilor din scena azilului constă tocmai în apartenența lor la acest spațiu intermediar între *a fi* și *a nu fi*. Iată cum reapar marile întrebări shakespeariene: „A fi sau a nu fi?”, „Cine-i acolo?”, „Cine umblă pe acolo?”, întrebări cărora nu li se poate răspunde decât prin afirmarea caracterului incert al identităților.

Ca și la Ibsen, ca și la Pirandello ceva mai târziu, indeterminabilul identității se dezvoltă la Strindberg în strânsă legătură cu tema dublului și cu aceea a mortului viu, altă reprezentare interstițială a fantomei. În partea a doua a trilogiei *Drumul Damascului*, în momentul când se apropie ceasul socotelilor, pe drumul plin de hârtoape unde se întâlnesc Necunoscutul și Cerșetorul, cel dintâi, căzut la pământ, nu mai știe unde se află, unde a fost până atunci, cine este, dacă e copil sau moșneag, bărbat sau femeie, zeu sau diavol. Iar incertitudinea identitară nu poate fi disociată de întrebarea adresată dublului său, Cerșetorul: „Tu ești tu sau ești eu?”, întrebare ce are, în *Drumul Damascului*, rolul avut de întrebarea „Cine e acolo?” în *Hamlet*. În fața Cerșetorului nebun, ce apare pe drum purtând pe cap o cunună de lauri, Necunoscutul se întreabă iarăși: „Ăsta-i un om viu sau o fantomă?”. Răspunsul îl dă Doamna: „E un mesager al trecutului”. Astfel, în lumea umbrelor moderne, istoria personală a individului – istorie marcată de apăsătoarea povară a trecutului – este cea care preia sarcina exprimării indeciziei fundamentale: avem de-a face cu o ființă vie sau cu o fantomă?

Spațiul teatrului este, pentru Strindberg, tocmai acest spațiu-limită dintre corpul viu și fantomă, puntea care leagă insula vieții de insula morții, pragul dincolo de care omul nu a pășit încă pentru a intra pe tărâmul adevăratei morți, al morții ca veșnic repaus scăldat în lumină, ca somn adânc, nebântuit de coșmaruri și de vedenii. Teatrul este un fel de pribegie, de călătorie între cele două insule gemene, care, ca în tabloul lui Böcklin, par fiecare dublul celeilalte. În acest sens, *Sonata spectrelor* ne propune o metaforă perfectă a teatrului.

Pe scenă circulă fantome adevărate, dar mute: înfășurat în giulgiu, spectrul defunctului Consul apare în pragul casei, dar numai Studentul îl vede; Lăptăreasa, o femeie tânără îmbrăcată în haine de vară, își face și ea apariția în acordurile muzicii și e văzută tot numai de către Student. Căci Studentul este singurul care poate vedea ceea ce alții nu văd – fantomele, invizibilul –, pentru că s-a născut într-o duminică, adică în acea zi când mersul cotidian al timpului se întrerupe. Lăptăreasa este și unica ființă

de care se teme bătrânul Hummel. Aflând de existența ei, fostul director e cuprins de panică; mai apoi, când năluca tinerei fete îi trece prin fața ochilor, se înspăimântă de-a binelea. În personajul Lăptăresei, Strindberg reunește toate ambivalențele acestui invizibil care semnifică moartea, moartea înfricoșătoare, dar și „frumoasa moarte” săvârșită în plină lumină. Lăptăreasa din *Sonata spectrelor* împletește tinerețea cu moartea. În făptura ei se aliază albul hrănitor al laptelui și albul funerar. Ea este, rând pe rând, figură vestitoare a morții și simbol al purificării, cum ne-o arată scena fântânii. Personaj cu desăvârșire mut, Lăptăreasa fascinează și terorizează deopotrivă. În spațiul pe care îl traversează, pare a fi incarnarea fantomei acelei tinere fete ce avusese odinioară un rol important în viața bătrânului Hummel: acesta o atrăsese pe malul unei ape, încercând apoi să o înece, căci fusese martora uneia dintre crimele sale. Ca și spectrul bătrânului rege Hamlet, ea va apărea de trei ori, rămânând până la capăt o prezență tăcută, dovadă a crimei tănuite, despre care nu spune nici un cuvânt.

Cea care va vorbi, va acuza, va denunța nelegiuirile lui Hummel este Mumia, soția Colonelului, o femeie din cale-afară de bizară: nu iese niciodată din casă, refuză cu încăpățănare să-și părăsească locuința. Amestec de rătăcire a minții și de fascinație a morții, Mumia a ales, ca să zicem așa, să se claustreze în singurătate, să se îngroape de vie în întunericul morții, închizându-se într-un dulap-cavou unde nu pătrunde nici un fir de lumină. În nebunia ei, se crede papagal. Indiciu simptomatic: papagalul, pasărea imitatoare a graiului omenesc, evocă în chip straniu dublul, întruchipat uneori de un ecou auditiv care este și nu este vorbă rostită de om¹. Femeia are, de altfel, pasiunea dublurilor. Autorul ne spune că s-a închis în casă „ca o mumie ce-și admiră neîncetat propria statuie”. O statuie reală, care o reprezintă, se află într-adevăr în camera ei, o statuie de marmură albă, legată, prin contrast, de imaginea cutiei negre a dulapului.

1. Cf. Edgar Morin, *L'Homme et la mort*, Seuil, Paris, 1970, colecția Points, pp. 149 *passim*, capitolul „Le double...”, în special pasajele referitoare la diferitele manifestări ale dublului.

Statuia o înfățișează la vârsta tinereții – dublul este aici figura fostului său *eu* – și seamănă izbitor cu o tânără fată despre care vom afla că e fiica nelegitimă a lui Hummel. Se stabilește astfel o întreagă rețea de ecouri peste timp și de deplasări de accent între piesa lui Strindberg și shakespeareana *Poveste de iarnă*, grație acestei statui care le immortalizează deopotrivă pe mamă și pe fiică și care, chiar dacă nu se însuflețește, se înscrie totuși printre numeroasele variațiuni ale dublului. Să nu uităm că, în *Sonata spectrelor*, adulterul din pricina căruia soția Colonelului s-a transformat într-o moartă vie se produsese cu adevărat. Mumia e, așadar, părtașă la săvârșirea păcatului: „Ne unesc fărădelegile și greșelile noastre ascunse...”. De aici și neputința personajelor de a-și despărți destinele, ceea ce le face să devină niște veritabile arătări, niște morți vii pândiți de nebunie. Tot astfel se explică și de ce în scena cinei spectrelor din salonul rotund, cina „celor pe jumătate morți”, așa cum spun servitorii, victimele stau alături de călăii lor, serviți la masă de o ciudată Bucătăreasă, ale cărei mâncăruri îi sleiesc pe toți de puteri și îiucid treptat. Ca și Hummel, Bucătăreasa aparține familiei vampirilor însetați de sânge omenesc. E un vampir? E o fantomă? Și, lărgind cadrul: „E asta o casă bântuită?”, așa cum se întreabă Studentul.

Până la urmă, deținătorul adevărului se dovedește a fi acest Student, cel ce are nu numai privilegiul de a vedea invizibilul, de a vedea fantomele, ci și pe acela de a fi singurul în stare să-și dea seama că însuși izvorul vieții este aici secătuit; în Camera cu zambile, el va înțelege pentru prima oară că lumea e un ospiciu sau, de ce nu, o morgă (oare nu-i murise tatăl într-un azil de nebuni pentru că spusese adevărul?) și că nu există odihnă după cumplita oboseală a vieții și nu există evadare din temnița ei decât printr-o moarte eliberatoare, luminoasă, prin cufundarea într-un somn netulburat de vise, prin intrarea într-un spațiu nelocuit de fantome. Un spațiu liber de fantome? Dar asta înseamnă sfârșitul teatrului. Căci frumoasa și luminoasa moarte va suprima acea zonă care, despărțind viața de neființă, de neant, reprezintă teritoriul revendicat dintotdeauna de teatru, locul unde

aventura omului pe pământ nu s-a încheiat definitiv, unde trupul continuă să rămână prizonierul trecutului și al amintirilor sale.

Acesta este, așa cum subliniază Strindberg în *Visul*, domeniul poetului, al poetului crucificat, răstignit între pământ și cer: privirea lui se înalță spre bolta cerească, în vreme ce mâna lui frământă lutul din care va modela statuia, dublul material. Iată contradicția profundă trăită de Strindberg, contradicția dintre atașamentul față de materie și dorința de a se elibera de apăsarea ei. Iată și de ce teatrul este pentru dramaturgul suedez spațiul prin excelență al concretizării puternicei tensiuni dintre lutul sculptorului și imaterialitatea viselor.

Pirandello sau camera aparițiilor și marionetele ei

Odată cu Pirandello, jocul dublurilor și întrepătrunderea, specifică teatrului, dintre material și imaterial, dintre realitate și iluzie readuc în discuție natura însăși a personajului dramatic. O fac atât de explicit și într-o asemenea măsură, încât s-ar părea că, de la *Șase personaje în căutarea unui autor* la *Astă-seară se improvizează* și la *Urișii munților*¹, piesele sunt în întregime construite – prin intermediul procedului „teatru în teatru” – în jurul unei unice problematice: explorarea statutului realității teatrale.

Pentru Pirandello, teatrul oferă un spațiu în care „sufletul” își poate recuceri libertatea, poate ieși din nou la lumină. Acel „suflet”, izvor al atâtor miracole, pe care îl evocă *Urișii munților*! Acel „suflet” care „nu se știe de unde vorbește” și care, în orice caz, nu se află în trupul vizibil pentru ceilalți. Dar atunci unde? Ce corp poate da la iveală acest nevăzut? Corpul actorului sau, mai degrabă, marionetele, paiațele, manechinele însuflețite de o forță poetică?

Personajul de teatru, fantomă și statuie

Cu *Șase personaje în căutarea unui autor*, personajul de teatru devine el însuși o figură a pendulării între real și imaginar, a

1. Ediția de referință utilizată aici pentru piesele lui Pirandello este cea apărută în *La Pléiade, Théâtre complet*, vol. I, sub conducerea lui Paul Renucci, Gallimard, Paris, 1977, și *Théâtre complet*, vol. II, sub conducerea lui André Bouissy și Paul Renucci, Gallimard, Paris, 1987.

rătăcirii – prin spațiul dintre viață și non-viață, dintre materialitate și umbră – în căutarea unei forme, a unui corp.

Dacă discursul Tatălui începe prin a fi o simplă și banală conversație despre „cum se dă viață pe scenă unor personaje închipuite”, personajele în cauză – ficțiuni, creații ale imaginației, desigur, dar ferm convinse că sunt „mai vii decât cei care repetă, îmbrăcați în haine obișnuite” – introduc treptat în dialogul cu actorii reali o tulburătoare sugestie a „nereprezentabilului”. Căci pentru aceste personaje-fantomă ce-și caută interpreții – cu alte cuvinte, întruparea, materializarea – munca actorilor în carne și oase este inevitabil sortită eșecului, deoarece, spun ele, „ei nu sunt ca noi, sunt altceva decât noi” (corpuri, și nu „suflete”, aparențe, și nu esențe). Motiv pentru care teatrul împiedică, de fapt, descoperirea adevărului vieții, a irepetabilei sale substanțe, el fiind „ceva ce ar vrea să fie exact ceea ce a mai fost o dată, iar asta, din păcate, nu se poate”.

Personajul pirandellian își caută însă și un autor. Neînscriș într-un text, el rătăcește de colo până colo fără odihnă, și iată că, astfel, tema spectrului ce bântuie neliniștit – aflat și el, după cum se știe, în căutarea unui corp – revine aici *sub un dublu aspect* (nevoia de „creator”, nevoia de „interpret”) și, în același timp, *inversată*: să ne amintim că pătrunderea intempestivă în sala de teatru a personajelor dornice să-și găsească autorul perturbă repetițiile pentru punerea în scenă a unei piese, *Jocul rolurilor*; ele intră astfel în conflict cu alte personaje, fixate deja într-o formă, aceea a textului respectivei piese. Și, printr-un bizar paradox, tocmai datorită acestui statut special de personaje ambulante, văduvite de o formă pe care nu izbutiseră să o dobândească în lumea artei, ele reușesc să capete, în schimb, o și mai mare forță de *apariție*. Cum am putea exprima, mai bine decât o face Pirandello, intensă senzație de *realitate* a acestor entități nedefinite, condamnate să oscileze veșnic între starea lor amorfă și aspirația spre concretețe, spre materializare? Dar oare nu aceasta este, pentru Pirandello, însăși esența teatrului, miezul său tainic?

Cea căreia dramaturgul îi încredințează evocarea momentului melancolic al asfințitului, când, în liniștea cabinetului său de

lucru, orice autor se cufundă într-o umbră forfotind de personaje care îi dau târcoale ispitindu-l, este Fata Vitregă, cu chipul ei „transfigurat” și cu discursul ei de „somniaț”, plin de reproșuri: autorul și-a abandonat personajele imaginate, nu le-a dat consistență, nu le-a fixat într-un text. De aceea, ele sunt deopotrivă „vii și lipsite de viață”, veritabile fantome rătăcind între lumea celor ce trăiesc și lumea morților. Iar Pirandello, într-o admirabilă didascalie, notează gestul ce însoțește vorbele fetei, brusca ei tresărire atunci când, retrăind clipa în care propria-i fantomă pândise fiecare mișcare a acestui autor așteptând ca el să o însuflețească, să o transforme dintr-o închipuire într-o realitate, are deodată dinaintea ochilor „imaginea vie și luminoasă de care pare a se agăța cu disperare” a ceea ce ar fi putut să devină: un personaj cu o identitate clară. Un personaj adevărat, și nu o umbră veșnic rătăcitoare. Prin intermediul acestor ficțiuni ce-și caută neobosite întruparea și pe cel ce le-ar putea da viață, Pirandello operează, așadar, dedublarea acelei lumi intermediare, tranzitorii, care este prin definiție lumea teatrului. Dar și a fantomelor.

Nefericitele creaturi cărora nimeni nu le-a găsit încă o formă vizibilă, perceptibilă, nu au însă, la Pirandello, statutul unor simple năluciri, al unor fantasme. Ele sunt, dimpotrivă, în viziunea lui, mult mai *reale* decât actorii. Pentru a-l face pe spectator să înțeleagă acest lucru, dramaturgul propune, tot în didascalii, utilizarea măștilor (preferate pentru forța expresivă a imobilității lor), ca și a anumitor costume (destinate să dea personajelor aspectul unor statui). Măștile și costumele, insistă Pirandello, trebuie alese astfel încât să permită comparația cu statuile sau cu imaginile pictate din biserici. În acest scop, nu vor fi folosite materiale obișnuite, ci țesături rare, deosebite, iar costumele vor trebui să aibă acea croială sobră și acea rigiditate care să confere personajelor „ceva asemănător cu consistența masivă a statuii”. Cum am putea să nu recunoaștem aici ecourile îndepărtate ale acelei „consistențe masive, ca de statuie” pe care o dobândeau în teatrul no toate vedeniile nopții, toate aparițiile din vis? Și cum ar putea să nu ne răsune încă de pe acum în urechi vocea lui Genet, cel ce îi va cere actorului să poarte „veșminte bizare”, cu

totul ieșite din comun și fără nici o legătură cu cotidianul? În ceea ce-l privește pe Pirandello, acesta se concentrează asupra personajului: personajul este cel căruia îi acordă materialitatea cea mai compactă, mai densă, masivitatea impunătoare a statuii. Și, după cum s-a văzut, i-o acordă nu numai personajului imaginar, dar deja statornicit într-un text, ci și aceluia care, înfiripat în sânul aceluiași imaginar, continuă să rătăcească în căutarea unei forme care l-ar defini, a unui autor care i-ar asigura pentru totdeauna un loc într-o piesă, a unui actor care l-ar aduce, în cele din urmă, pe scenă.

În discursul său cu rol de prolog, Doctorul Hinkfuss, regizorul spectacolului *Astă-seară se improvizează*, reia tema paradoxului unei arte alimentate de tensiunea dintre materialitatea masivă, osificată a formelor și neconținută lor schimbare, datorată fluxului invizibil, insesizabil al vieții. Opera fixată o dată pentru totdeauna într-o formă, opera socotită de autor ca definitiv încheiată în momentul scrierii ultimului cuvânt și devenită, în consecință, imuabilă, nu trăiește ca atare și nu supraviețuiește în timp decât dacă e scoasă din încremenirea ei și „topită într-o mișcare vitală”, adică recreată la fiecare nouă întâlnire cu ea. Or, crede Pirandello, nici o altă artă în afara teatrului nu ilustrează mai bine acest paradox, căci teatrul este spațiul prin excelență al realizării visului oricărui sculptor: acela de a crea o statuie vie, una care se mișcă. Și astfel, în centrul fundamentalelor întrebări pirandelliene referitoare la raporturile vieții cu arta, întrebări regăsite în *Astă-seară se improvizează*, visul sculptorului – ce traduce, în fond, eterna aspirație către alianța dintre neclintirea materiei și mișcarea vitală, însuflețitoare a acesteia – revine, o dată mai mult, ca metaforă-cheie a statutului realității teatrale. Împreună cu ea reapare și motivul strânsei legături a teatrului cu tematica magiei și a miracolului, cele două versiuni – păgână și creștină – ale uneia și aceleiași puteri: puterea de a trezi la viață inanimatul, de a transforma materia moartă în materie vie. În *Lazăr*, de pildă, trimiterea la Maeterlinck și la viziunea lui asupra „minunilor” este mai mult decât evidentă, cu diferența că „minunea” nu mai e aici aceea a statuii care se animă și care chiar ia locul

unei femei vii, așa cum se întâmplă în *Sora Béatrice*, ci aceea a infirmului vindecat, a ologului care începe să meargă; pe de altă parte, Pirandello renunță și la dimensiunea mistică atribuită miracolului de către dramaturgul belgian, pentru a propune o tratare a temei din unghiul derizoriului. În schimb, în ciuda unor ambiguități, fascinația magiei se află la loc de frunte în *Uriiașii munților*. Fiindcă, orice s-ar spune – Pirandello nu se înșală în această privință –, teatrul este o artă păgână.

Și totuși el nu uită niciodată că, în creuzetul acestei magii, teroarea se împletește cu râsul, că apariția efectivă stă alături de „scamatorie”, de manevra înșelătoare și că, în general, pretutindeni domnește în permanență o stare de confuzie, ca în cazul acțiunii din *Șase personaje în căutarea unui autor*, bunăoară. Sosirea neașteptată a celor șase personaje seamănă mai întâi o teribilă derută în rândul actorilor, confrunțați dintr-odată cu apariția – într-o lumină spectrală, ireală – a Tatălui și a Mamei. După un moment de stupeoare, ei încep să aplaude însă, convinși că e vorba despre o simplă glumă, despre o farsă nevinovată. De la șocul produs de straniile apariții se trece, așadar, la recunoașterea forței de iluzionare a teatrului și, mai apoi, la ideea unei mistificări. Povestea se repetă ceva mai târziu, atunci când se fac pregătirile pentru intrarea în scenă a Madamei Pace: la început, uluiți și îngroziți ca la vederea unei fantome, actorii o iau la goană, refugiindu-se printre spectatori; după ce se mai liniștesc, înclină cu toții să creadă că la mijloc e tot o scamatorie, un „truc ieftin”, cum spune Prima Interpretă, stârnind astfel indignarea Tatălui și protestele lui vehemente: „De ce defăimați [...] minunea care se poate petrece la un moment dat tocmai pentru că intrigă o cere și care are și ea dreptul la viață, ba chiar mai mult decât voi, pentru că este mai reală, mai autentică decât voi?”. Dezacordul vizibil dintre Actori și Personaje va evolua rapid spre un adevărat conflict, alimentat de incertitudinea „ficțiune sau realitate?”. În cele din urmă, exasperat, Directorul îi va trimite acasă pe Actori, dar nu va scăpa de prezența, acum de-a dreptul înfricoșătoare, a Personajelor: apărute mai întâi ca niște umbre proiectate în lumina verde a unui reflector pe peretele din fundal, aidoma

unor fantome sau unor imagini onirice, ele vor căpăta deodată materialitatea unor trupuri reale, se vor pune în mișcare și vor înainta lent spre centrul scenei. Hohotul de răs, strident și aproape isteric, al Fetei Vitrege, care va continua să răsună chiar și după ieșirea ei din sală, va menține până la capăt ambiguitatea naturii acestor apariții, efective sau create cu mijloace artificiale.

Neliniștitoarea bizarerie a manechinelor

În opera lui Pirandello, *Urișii munților* reprezintă, fără îndoială, piesa care formulează în modul cel mai explicit poetica dramaturgului, căci aici se întâlnesc și se reiau toate întrebările lui referitoare la statutul realității în teatru, în raport atât cu indecizia: „apariție fantomatică efectivă sau truc menit să înșele privirea?”, cât și cu tensiunea dintre evanescența imaginii din vis și materialitatea solidă, densă a statuii. „Camera aparițiilor” din actul al treilea devine un spațiu al tuturor ambivalențelor, în primul rând al ambivalenței *mască imobilă/aparență umană*, având în centru figura manechinului ca o chintesență a sentimentului de „stranietate” iscat de prezența acestor marionete care „parcă ar fi vii”. Așadar, manechinul este aici cel ce alimentează tensiunea dintre „*impresia că e așa*” și „*convingerea că e așa*”, readucând astfel în discuție celebrul *methought* shakespearean („s-ar zice/s-ar crede/s-ar părea că”), acel *methought* care pune atât de bine în evidență dificultatea, dacă nu chiar imposibilitatea de a decide între iluzie și realitate.

Pe lângă manechine, Pirandello plasează în „camera aparițiilor” și un soi de popice ciudate, al căror vârf are înfățișarea unui chip omenesc. Înrudite cu reprezentările de odinioară ale lui Hermes și cu anticii *colossos*, ele par să aibă rolul de a aminti importanța pentru teatru a străvechilor pietre funerare, puterea materialității lor impunătoare, capabilă să figureze invizibilul și, totodată, să se lase pătrunsă și stăpânită de el. Cât privește manechinele, aflăm de la bun început că vor fi folosite de trupa de actori (găzduită de Cotrone în misterioasa lui vilă) pentru spectacolul cu piesa

Povestea copilului înlocuit, deși Conte, nedumerit, se întreabă în modul cel mai prozaic ce-ar putea face cu ele, din moment ce sunt mute. Didascaliile precizează însă că marionetele se mișcă, vorbesc, râd batjocoritor, în vreme ce popicele cu cap de om doar țopăie; aceleași manechine își vor manifesta deplina supunere în fața bătrânei Sgricia, vestitoarea sosirii Îngerului ocrotitor al sufletelor din Purgatoriu, prosternându-se dinaintea acestuia, îngenunchind atunci când Îngerul, urmat de cortegiul său de suflete – și ele cu înfățișare de îngeri –, va trece prin spatele peretelui transparent din fundal. De-abia atunci când peretele va redeveni opac, manechinele se vor ridica și se vor așeza din nou pe scaunele lor, revenind la starea de inerție, la imobilitatea de dinainte. „Camera aparițiilor”, camera marionetelor este și o „cameră a viziunilor”.

Peste tot în acest spațiu în care mereu „ți se năzare că vezi ceva” plutește o muzică ce trezește un sentiment confuz, amestec de bizarerie și teroare. În „camera aparițiilor” răsună o „melodie stranie”, care „parcă ar veni dintr-o altă lume”, o melodie pe care personajele o „ascultă extaziate și înfricoșate deopotrivă”, fascinate și, totodată, îngrozite. Dar nu numai auzul e terORIZAT, ci și văzul: să ni-l amintim pe Battaglia, cuprins de spaimă atunci când, îndărătul peretelui care se întredeschide o clipă, o zărește pe Nebuna îmbrăcată în roșu, scăldată în lumina unui clar de lună de-a dreptul fantastic. Nu este el oare același Battaglia în gura căruia Pirandello pune cuvintele ce trebuiau să exprime *impresia* că manechinele se mișcaseră („mi s-a părut...”) ? (Iată că regăsim iarăși shakespeareanul *methought*.) Și nu e același Battaglia care, travestit în prostituată, are senzația – împărtășită de Diamante – că s-a desprins de propriul trup, că se află undeva în afara acestuia, că s-a văzut pe sine însuși dormind? Căci cel ce poate vedea marionetele mișcându-se este și cel ce poate trăi experiența dedublării. „Noi suntem, dar în vis, în afara corpului nostru care doarme dincolo de noi”, spune Battaglia, în timp ce Diamante se întreabă dacă nu cumva „dincolo” trupurile lor zac moarte. Exact în acel moment, manechinul și actorul se asociază: manechinele „fac și ele parte din vis”. În finalul piesei asistăm chiar la un dans în care se prind laolaltă manechine și actori.

„Camera aparițiilor” se transformă, astfel, într-un spațiu-răs-pântie unde se amestecă, până la confuzie, actorii și manechinele, dar și sufletele detașate de corp, întruchipate de fantome și/sau de imagini din vis. În acest spațiu al coexistenței, al întrepătrunderii dintre corp și *psyche*, spațiu prin excelență al fantomei, „spiritul personajului” poate veni să însuflețească marioneta grație miracolului reprezentației, acel „adevărat miracol” pe care numai poetul e hărăzit să-l înfăptuiască. „Dacă spiritul personajelor figurate de manechine se încorporează în ele, atunci veți vedea cum manechinele încep să se miște și să glăsuiască” – aceste manechine care, pe de o parte, nu sunt, în fond, decât accesoriile mai mult sau mai puțin factice ale unor personaje „devenite vizibile chiar dacă nu sunt prezente trupește” (în finalul piesei *Șase personaje în căutarea unui autor*, singura realitate vizibilă sunt umbrele personajelor); pe de altă parte însă, dacă-l ascultăm pe Cotrone, manechinele sunt totuși superioare actorilor, deoarece „în aceste plăsmuiri artificiale pătrunde spiritul personajelor, încorporându-se într-o asemenea măsură, încât ele prind viață, capătă forța de a se mișca și de a vorbi”. Numai că, pentru ca o asemenea minune să se întâmple, trebuie să crezi că ea se poate, într-adevăr, întâmpla. Să crezi orbește, cu acea credință pură, absolută a copiilor.

Despre necesitatea credinței

Minunea se întemeiază, așadar, pe credință, pe încrederea în capacitatea spiritului personajului de a anima manechinul inert. Despre acest gen de minune vorbește Pirandello în *Uriașii munților*. Cu mult înainte de intrarea în „camera aparițiilor”, încă de la primele didascalii, el notează prezența unor lumini ciudate care însoțesc personajele aflate în vilă, dându-le aspectul unor creaturi misterioase. Indicațiile autorului o vizează în special pe bătrâna Sgricia: în actul al treilea, aceasta îl vede pe Îngerul O Sută Plus Unu, a cărui sosire o vestise, îngerul ce are în paza lui o sută de suflete din Purgatoriu, pe care „le călăuzește în fiecare noapte spre îndeplinirea unor fapte pline de sfințenie”. Sgricia

venise la vila lui Cotrone deoarece Biserica nu acceptase să recunoască miracolul Îngerului: Biserica, se știe bine, avusese de la bun început rezerve serioase nu numai în privința teatrului, ci și în privința fantomelor și continua încă să le aibă, în ciuda „inventării Purgatoriului”, ca figurare a acestei a treia lumi, o lume intermediară greu de controlat și pe care nu o privea niciodată cu ochi buni, integrând-o – din punct de vedere istoric – târziu și cu destulă teamă¹.

Ei bine, cine ar fi putut crede în existența duhurilor, a fantomelor, a sufletelor din Purgatoriu și a neobositei lor rătăcirii, cine ar fi putut crede în Îngerul O Sută Plus Unu cu mai multă convingere decât Contesa? Este părerea lui Cotrone, care îi și cere, de altfel, bătrânei Sgricia să-i istorisească totul Contesei, fiindcă „nimeni altcineva n-ar fi dispus să o creadă, în afară de ea”. Oare nu tocmai pentru că e actriță și pentru că, în virtutea profesiei sale, face parte dintre locuitorii aceluia tărâm aflat la hotarul dintre viață și moarte? În opinia lui Pirandello, actorul, ca și magicianul, viețuiește într-un spațiu unde a crede în spirite înseamnă și a crea spirite capabile să devină, la rândul lor, la fel de credibile în ochii celorlalți. Pentru piesa *Povestea copilului înlocuit*, pe care, la propunerea lui Cotrone, actorii se pregătesc să o joace la nunta Uriașilor munților, important e ca trupa să aibă nu o sală de teatru, ci o anumită forță magică, singura în stare să-i dea spectacolului necesara putere de atracție. Forța aceasta comedianții o pot găsi în vila lui Cotrone, adică acolo unde „oamenii cred în realitatea fantomelor mai mult decât în aceea a trupurilor”, după cum afirmă însuși Cotrone, amfitrionul ferm convins de superioritatea manechinului în raport cu actorul. Ironiei lui Spizzi, „curios să vadă cu ochii lui miracolul”, Cotrone îi răspunde astfel: „Amice, miracolele nu se văd din curiozitate; trebuie să crezi în ele, așa cum cred în ele copiii”.

Până și faptul că piesa ce urmează a fi reprezentată are ca element tematic central credința în Zâne – adică în acele ființe

1. Cf. Jacques Le Goff, *La Naissance du Purgatoire*, ed. cit., și Jean-Claude Schmitt, *Les Revenants*, ed. cit.

binevoitoare sau dușmănoase, dar oricum înzestrate cu puteri supranaturale, care au înlocuit copilul – nu constituie și el un argument prețios în acest sens? Chiar de la începutul *Poveștii*, Mama apelează la spectatori cerându-le să creadă în ceea ce vor vedea, să se împotrivescă suspiciunilor și neîncrederii manifestate de râsetele scepticilor, ale acelor „oameni instruiți” ce refuză să recunoască existența Zânelor. Corul mamelor are în chip vădit rolul de a susține credința populară într-un univers împânzit de personaje fantastice, credința spectatorului naiv, a spectatorului cu suflet de copil, și de a se opune „lucidității” bănuitoare, care se îndoiește că pot exista pe lume și Zâne rele, și vrăjitoare – într-un cuvânt, că poate exista magie. Scepticul nu are ce căuta printre slujitorii teatrului, el nu are nimic în comun cu esența acestei arte. Partitura lui Cotrone dublează într-o oarecare măsură discursul piesei, alunecând treptat spre reprezentarea propriu-zisă a *Poveștii*, moment în care Ilse (Contesa) a și început să-și spună textul, iar scena, cufundată o clipă în întuneric, s-a luminat brusc, ca printr-un efect magic, „scăldată într-o lumină nouă, ca semn vestitor al unei apariții”. Într-adevăr, alături de Ilse – actrița în carne și oase –, celelalte două femei din piesă – veritabile personaje de „teatru în teatru” – sunt tratate ca niște „apariții”, ca niște arătări fantomatice. Ilse însăși atribuie prezența lor puterilor speciale ale lui Cotrone și îl imploră pe acesta să nu distrugă vraja: e ușor de înțeles că, punând „aparițiile” alături de actor, Pirandello a ținut să sublinieze *forța de realitate* a personajului imaginar, care, în viziunea poetului, este întotdeauna mult mai *real* decât s-ar părea. Dar și actorul resimte această *forță de realitate* – firește, actorul capabil să creadă în fantome, să se lase fermecat de ele, prins în mrejele lor. „V-ați jucat rolul, Contesă”, comentează Cotrone, „împreună cu două figuri ieșite direct din imaginația autorului dumneavoastră”. „Aparițiile” vor dispărea însă curând, iar încântării lui Ilse i se va opune scepticismul lui Spizzi, care nu va ezita să numească totul o înșelătorie, un truc. Scepticismul acesta, declară Cotrone, este cea mai bună dovadă că Spizzi rămâne străin de lumea teatrului, căci, „dacă ai fi fost de meserie, te-ai fi lăsat vrăjit, fiindcă tocmai asta e semnul că apariții breslei”.

Să te poți lăsa cuprins de vrajă, să crezi în apariții, să crezi în miracolul existenței unei realități invizibile, al unui imaginar care se materializează – iată un har rezervat doar adevăraților oameni de teatru, actori, regizori, dar și spectatori.

Apariții „fabricate” și fantome veridice

Credința, atât de necesară în teatru, înseamnă, pentru Pirandello, credința în spectrele de orice fel, deci și în aparițiile „fabricate”, însă nu mai puțin veridice decât cele efective. În *Uriașii munților*, începutul acțiunii apelează la un întreg arsenal de mijloace destinate „fabricării” unor apariții fantomatice, cum ar fi folosirea unei lumini crepusculare ce marchează momentul intrării în împărăția nopții (adică în împărăția lui Cotrone și a celor asemenea lui, într-un paralelism evident cu regatul lui Oberon, din *Visul unei nopți de vară*). În această lume a întunericului, magicianul operează cu o serie de artificii proprii, devenite instrumente ale iluziei. Astfel, pentru personajul Scoțienei, e utilizat un proiector a cărui lumină verde „îi dă acesteia înfățișarea unui spectru”; sub aceeași lumină spectrală, femeia se plimbă înapoi și înapoi pe parapet, simulând o nălucă, iar pașii îi sunt însoțiți de zornăitul unor lanțuri. Trucuri teatrale, de scamator. Nou-veniții nu se sperie de ele; dimpotrivă, se amuză. Dovadă, spune Cotrone, că sunt de-ai noștri. Așadar, cei ce aparțin cu adevărat teritoriilor teatrului sunt cei ce se pot lăsa fascinați de fantome, deși cunosc toate secretele meseriei și știu cum se „construiește” o iluzie. De unde și remarca răutăcioasă a piticului Quaqueo: „Ca să vezi, dom’le! Țștia au crezut pe bune că sunt la teatru! Și noi care o făceam pe fantomele!...”. Fantoma este egală cu teatrul, indiferent dacă e vorba despre apariția efectivă care te înspăimântă sau despre spectrul trucat care stârnește râsul¹...

1. În realitate, magia teatrului se înscrie, la Pirandello, în tensiunea dintre cei doi termeni, o tensiune care, așa cum se întâmplă și în cazul teatrului no ori în acela al lui Shakespeare, poate să facă loc chiar și deriziunii.

Inventarea aparițiilor înseamnă totodată o posibilitate de revelare a adevărului, a celui adevăr ascuns în „cavernele instinctului”. În *Uriasii munților*, spectrul fabricat poate fi la fel de credibil ca fantoma, poate purta și transmite un adevăr. Căci datorită puterilor magicianului și a fantomelor create de el, iese la iveală puzderia de imagini, de fantasme ce freacă neștiute în fiecare dintre noi: „Noi plăsmuim fantomele, fantomele care ne trec prin minte... iar asta nu e un joc, ci o realitate miraculoasă în care trăim detașați de toți și de toate, cu o intensitate împinsă până la demență”. Desigur, e vorba despre ceva ce nu s-ar putea petrece decât într-un spațiu al extremelor, al ultimelor limite, cum e această vilă a lui Cotrone, unde te afli parcă „la încheieturile vieții”, spațiu-frontieră în care, „la o poruncă, articulațiile astea se desfac, iar pe acolo pătrunde invizibilul, năvălesc fantomele”. De fapt, Cotrone face să se întâmple în stare de trezie ceea ce se întâmplă de obicei în vis. Duhuri, imagini onirice, apariții efective, la hotarul ce desparte vizibilul de invizibil, nebunia de rațiune și viața de moarte – iată domeniul magicianului Cotrone. Un domeniu pe întinsul căruia, cu ajutorul artificiilor, dar și dincolo de ele, se lasă văzut invizibilul, mesagerul unui adevăr tainic.

Vila lui Cotrone ni se înfățișează astfel ca un veritabil *loc al aparițiilor*, unde – ecou al teatrului no – nu pot ajunge decât călătorii ce rătăcesc la voia întâmplării, urmându-și destinul, precum actorii sosiți aici împreună cu Contesa. Într-adevăr, în jurul Contesei (despre care „ai zice că e moartă”) își târasc anevoie picioarele comediantii istoviți, vlăguți, „aflați la capătul puterilor”, iar „când ai ajuns în starea asta, când nu mai ești decât fantoma a ceea ce ai fost odinioară”, atunci se cheamă că ai pășit fără doar și poate pe tărâmul dintre viață și moarte. În spatele acestor morți vii există totuși și un om mort de-a binelea, și asta din pricina Contesei: Poetul, cel ce continuă însă să trăiască prin opera lui, mai ales prin *Povestea copilului înlocuit*, piesa pe care trupa o joacă de doi ani de zile. Răposatul Poet a devenit, așa cum îi spune Cromo Contesei, „pentru tine și pentru noi toți, șancrul care ne-a mâncat carnea până la os”; aidoma unei fantome răzbunătoare, el a pus stăpânire pe trupurile lor, s-a

strecurat înăuntrul lor și i-a lăsat mai mult morți decât vii. Ilse însăși îi mărturisește lui Cotrone: „Mi se pare că visez sau că trăiesc o a doua viață, o viață de după moarte...” și își amintește de „marea pe care am traversat-o împreună cu ceilalți”. Femeia se simte cu totul desprinsă de fosta ei existență, de vechiul eu: „Pe atunci mă numeam Ilse Paulsen”. Acum are sentimentul că aparține și ea lumii fantomelor și a acelor imagini din vis cărora le dă glas, sentimentul că aparține acelei „alte lumi” evocate chiar în discuția cu Cotrone despre Sgricia, bătrâna care văzuse Îngerul.

Figura Sgriciei, femeia a cărei privire poate străpunge peretele transparent, o interesează realmente pe Ilse. Când îl întreabă pe Cotrone dacă Sgricia se crede moartă, acesta îi răspunde: „Se crede într-o altă lume, Contesă, ca noi toți, de altfel”. Iar evocarea acestei alte lumi o tulbură profund pe Contesă/Ilse:

ILSE (tulburată) — Care lume? Și ce-i cu vocile astea?

COTRONE — Ascultă-le, dar nu încerca să ți le explici. Aș putea...

CONTELE — Dar nu sunt voci adevărate, sunt imitații.

COTRONE (către Conte) — Ce-are a face, din moment ce te ajută să pătrunzi într-un alt adevăr.

Apoi Cotrone își continuă dialogul cu Contesa/Ilse, invitând-o să încerce și ea să privească „la fel ca bătrânica asta care l-a văzut pe Înger”. Pirandello înscrie astfel în spațiul teatrului un mod de a vedea și de a auzi capabil să înlesnească accesul la adevărul unui alt univers, al unei alte realități.

Vila lui Cotrone este bântuită, „posedată” de spirite, ca și insula lui Prospero din *Furtuna* lui Shakespeare. Depozit de marionete, de felurite accesorii, de zgomote și de lumini servind la „fabricarea” fantomelor, ea reprezintă în același timp spațiul revelării a ceva ce depășește capacitățile percepției obișnuite, a ceva ce se află dincolo de limitele firescului și ale vizibilului. Un spațiu pus cu generozitate la dispoziția „locuitorilor non-umani ai pământului”, a „duhurilor firii”, a „invizibililor”. Un spațiu situat departe de îngrădirile cotidianului, un teritoriu unde, ca și

în insula lui Prospero, sufletul, lăcaș al tuturor minunilor, își redobândește libertatea pierdută.

La această margine de lume populată de fantome se ivesc, în sfârșit, spectatorii așteptați – Uriașii munților. Un pâlc de călăreți bizari intră în scenă făcând un zgomot asurzitor, în acordurile unei muzici „aproape sălbatice”. Strigăte răsună de pretutindeni, vacarmul ia proporții apocaliptice. În fața lor, în fața acestor fapte telurice care amintesc de primele generații mitologice, „ai zice”, observă Cromo, „că asști la năvala unei hoarde barbare”. Cum am putea să nu apropiem tabloul final din *Uriașii munților* de scena defilării Îngerului călare, urmat de alaiul sufletelor din Purgatoriu? Uriașii sunt, desigur, niște tenebroase creaturi subpământene, dar nu evocă ei oare acea *La Mesnie Hellequin*¹ și tărăboiul pe care îl făceau toți membrii macabrei corporații, deseori prezentă în reprezentarea misterelor populare ale Evului Mediu francez? N-ar mai rămâne de spus decât că teatrul s-ar putea defini ca acel loc unde se regăsesc laolaltă actori, magicieni, manechine care prind viață, îngeri și fantome sau duhuri venite din străfundul pământului. Ca acel spațiu-răspântie unde, aidoma unor drumuri ce se întretaie, se întâlnesc umanul cu non-umanul, vizibilul cu invizibilul, văzduhul cu adâncurile subpământene, materialitatea cu sufletul, corpul viu cu manechinul inert, tăcerea cu larma... Un spațiu hărăzit să asigure accesul la o altă lume, un spațiu în care piesa se poate juca la fel de bine pentru morți ca și pentru zei.

V

Teatrul între piatră și dublu

1. Despre această ceată de morți condusă de Hellequin, vezi Jean-Claude Schmitt, *Les Revenants*, ed. cit., capitolul V, „La Mesnie Hellequin”. În studiul său, Schmitt subliniază dualitatea lui Hellequin, rege al morților, dar și rege al purtătorilor de măști. Să nu uităm că personajul Arlecchino îl are ca strămoș tocmai pe Hellequin.

Craig sau fantoma shakespeariană ca „pariu”

Actorul și supramarioneta sau întoarcerea la eidolon-ul arhaic

Dacă textul scris de Craig în 1910 („Despre fantomele din tragediile lui Shakespeare”¹) se numără printre lucrările de referință ce stau la baza proiectului acestei cărți, faptul se datorează în primul rând tezei fundamentale a teoreticianului englez: prin intermediul spectrelor, susține el, Shakespeare adresează un îndemn explicit oamenilor de teatru, cerându-le să caute și să găsească soluțiile scenice capabile să materializeze imateriala lume a spiritului. Așezând teatrul la răspântia dintre real și ocult, dintre uman și supranatural, Shakespeare, consideră Craig, afirmă un lucru esențial despre arta teatrului. Prezența spectrelor ne amintește veritabila ei miză: aceea a „confruntării cu revelația invizibilului”. Într-adevăr, continuă Craig, „simpla apariție a fantomelor interzice orice reprezentare realistă”. Urmaș al lui Maeterlinck în această privință, Craig își exprimă astfel dorința de a bara drumul tentației realiste manifestate de un teatru cantonat în *mimesis*-ul vizibilului și de a-l deschide spre perceperea unui alt univers, aflat *dincolo de realitate*. Dacă operele marelui dramaturg ne oferă cheia explicării acestui „alt univers”, asta se întâmplă pentru că ele obligă regizorul să se aplece asupra viziunii unei lumi „locuite” (este cuvântul folosit de autor), o lume în care, alături de oameni,

1. Cf. Edward Gordon Craig, *De l'Art du théâtre*, Lieutier, Paris, pp. 198-209.

„există o sumedenie de forme invizibile, de Puteri, de Forțe, de Posibilități”. Cum să răspunzi acestei provocări, cum să înfrunți invizibilul și reprezentarea lui concretă, materială – iată orizontul pe care fantoma shakespeareiană îl fixează ca aspirație fundamentală a teatrului, ca trăsătură definitorie a acestuia, amintindu-ne astfel acea dimensiune pierdută a unei arte teatrale primordiale la care *trebuie* să ne întoarcem (Craig revendică imperativ revenirea la vocația inițială a teatrului), o artă teatrală legată de sacru și ale cărei forme vizibile nu sunt decât o punte spre invizibil, spre teritoriile aflate dincolo de realitatea sensibilă. O artă a teatrului anterioară degradării la care a supus-o imaginea mimetică. O artă deschisă spre „Revelație”, cuvânt-cheie în textele teoreticianului.

Cerând întoarcerea la izvoarele înseși ale artei occidentale, Craig pare să reclame o întoarcere la *eidolon*-ul arhaic, analizat de Vernant¹ în raport cu imaginea mimetică ulterioară, bazată pe asemănare, pe reflectarea realului (acea imagine stigmatizată de Platon tocmai pentru irealitatea ei). Un *eidolon* care, sub diferitele sale înfățișări, trimite întotdeauna la „acei miracol al unui invizibil ce se lasă văzut pentru o clipă”, un invizibil având întreaga forță a unei prezențe efective. *Eidolon*-ul arhaic, subliniază Vernant, mijlocește deschiderea spre spiritual, spre o lume în care vizibilul e populat de elemente supranaturale, dând astfel expresie unei *altfel de realități*. Așa cum s-a mai spus, el ține de domeniul apariției, și nu de acela al aparenței. Această apariție a unei realități de ordinul invizibilului, al spiritualului se sprijină pe o materialitate vizibilă. *Colossos*-ul – piatră funerară ori statuie – nu este un simplu semn figurativ, ci un dublu, în sensul de figurare vizibilă a unui invizibil. Este, afirmă Vernant, una dintre formele materializate pe care le poate îmbrăca *psyche*-ul (termenul desemnează fantoma ca putere nevăzută și apariție dintr-o altă lume). Ce poate fi mai material decât o statuie, și totuși, aidoma umbrei, statuia arhaică este și ea o umbră, o prezență reală ce trimite la un *altundeva*, la un spațiu de dincolo de realitate devenit, datorită

1. Cf. Jean-Pierre Vernant, „Naissance d'images”, în *Religions, histoires, raisons*, ed. cit.

ei, un element intrinsec al lumii reale¹. Ca, de pildă, idolul antic evocat în *Actorul și supramarioneta*² sau acei *colossos* de care e obsedată viziunea lui Craig în *Despre arta teatrului*, o viziune populată de statui.

Într-adevăr, pentru a defini arta teatrului, Craig nu încetează să se refere la statuarul primitiv al anticilor idoli sacri care nu aveau nimic mimetic: statuarul egiptean, statuarul etrusc, statuarul din templele Orientului, forme de piatră înăuntrul cărora stăteau ferecate nebănuite și puternice forțe. La acest statuar apelează Craig atunci când încearcă să definească esența supramarionetei.

Supramarioneta și idolul antic sunt, pentru Craig, unul și același lucru; ne-o dovedește, poate mai mult decât oricare alt text, eseul intitulat „Un teatru durabil”³. Referindu-se la Orient în general, la India în special, Craig își alege ca moto un citat din *Bhagavadgita* despre perisabil („creaturile”) și peren (memoria și cunoașterea). Urmează o pledoarie pentru necesitatea de a face o distincție clară între două tipuri de teatru: „Un teatru durabil și un altul efemer, tot așa cum există un suflet nepieritor și un trup condamnat să piară”. Teatru durabil nu poate fi, așadar, conceput în afara sufletului. Memoria și cunoașterea se află, pentru el, în *psyche*-ul individului. Craig refuză, de la bun început, să identifice „sufletul” cu textul dramatic, respingând schema potrivit căreia sufletul acesta, spectru rătăcitor, s-ar afla mai întâi în text și ar dobândi apoi un înveliș material, un corp, grație actorului, luminii, decorurilor etc. Cum să ne explicăm acest refuz al amintitei scheme (actor = întrupare a fantomelor textului, schemă pe care, așa cum am văzut, o modificase în felul său și Pirandello), dacă nu printr-o concepție cu totul diferită despre „pariul” teatrului? Acest pariu Craig nu îl mai situează în

1. Cf. Jean-Pierre Vernant, „La catégorie psychologique du double”, în *Mythe et pensée chez les Grecs*, ed. cit.

2. În *De l'Art du théâtre*, ed. cit., pp. 54 *passim*.

3. În *Le Théâtre en marche*, Gallimard, Paris, 1964, pp. 64 *passim*. Toate citatele de la sfârșitul acestui subcapitol sunt extrase din textul menționat.

raporturile actorului cu „incarnarea” perisabilă a unui text (purtător al perenității memoriei și cunoașterii), ci, dimpotrivă, îl înscrie în spațiul însuși al scenei, acolo unde se manifestă din plin tensiunea dintre *psyche* și corp. Iată de ce, pentru „teatrul durabil”, Craig nu visează la un repertoriu grandios, la marile creații dramaturgice, ci la un „unic Joc invariabil, imuabil”, un joc sacru, imens ca durată (o săptămână, o lună, un an), care s-ar putea lipsi chiar și de text, chiar și de cuvânt, dar care nu va pune niciodată la îndoială posibilitatea de a exprima Adevărul. Or, acest Adevăr care nu are nevoie de cuvinte nu ne trimite oare cu gândul la statuile tăcute, la fantomele mute, dar atotștiutoare? Pentru un asemenea teatru care nu acceptă să fie prizonierul unui text, prizonierul unor vorbe, Craig imaginează, în schimb, o materialitate la fel de masivă ca aceea a piramidelor, a palatelor, dar mult mai rafinată în privința materialelor folosite decât cea a edificiilor florentine sau venețiene.

Această materialitate masivă și totodată prețioasă, rară urmează să se regăsească atât în elementele de decor, cât și în costume, iar „măreția impunătoare” a materialelor va trebui să fie strâns legată de valoarea lor simbolică. Pentru realizarea unor costume-simbol, Craig asociază două referințe semnificative: veșmintele de cult fastuoase, purtate până în zilele noastre în marile catedrale occidentale, și cele din vechiul teatru japonez *no*. Căci, susține el, numai un costum ritualic va putea înscrie actorul în zona ce desparte corpul viu de statuie, zonă figurată la modul ideal de supramarionetă. Supramarioneta va deveni astfel pivotul teatrului durabil, iar pentru asta nu va fi nevoie de nici o intervenție din afară, întrucât ea va apărea de la sine, ca o necesitate reală, impusă de propria-i natură: o supramarionetă e scutită, în egală măsură, de vulnerabilitatea emoțională a omului viu și de rigiditatea de automat a „spectrului mecanic”. Craig are, într-adevăr, grijă să înlăture orice ambiguitate: supramarioneta nu va putea fi niciodată confundată cu un monstru mecanic, precum Frankenstein (acel „monstru hidos”, cum spune el), și, în plus, „e foarte posibil ca drama despre care vorbeam să apeleze, pentru a fi jucată, și la prezența ca atare a omului”. Prezență pe care Craig

o opune, așadar, spectrului mecanic, androidului, tot așa cum evocă idolul antic, statuia, pentru a le opune slăbiciunilor trupești. În consecință, actorul capabil să joace în „teatrul durabil” nu va fi nicidecum actorul occidental contemporan, mult prea supus acestor slăbiciuni, gata oricând să se lase în voia unei neașteptate, imprevizibile emotivități, ci mai degrabă acel actor oriental tradițional de care a auzit vorbindu-se: „Mi s-a spus că această specie de actori era atât de aleasă, încât nu cruța nici un efort pentru a-și înfrâna și disciplina instinctele, și că făcea asta cu atâta sobrietate, într-un chip atât de auster, încât izbutise să se dezbrace de orice slăbiciune a trupului și să aibă astfel în rândurile ei doar ființe perfecte”.

Desigur, e vorba despre actori tot atât de fără cusur ca și străvechii idoli, în măsură să rivalizeze cu statuile zeilor. Craig se miră: „E ciudat că acest Orient, atât de încrezător în puterea omului de a deveni zeu, dă naștere atâtor idoli – frumoși, nimic de zis –, dar ce altceva sunt idolii, dacă nu niște supramarionete?”. Țara actorilor capabili să smulgă din rădăcină slăbiciunile trupului lor este și țara statuiilor. De altfel, perfecțiunea statuarului îi dă lui Craig o idee mai exactă despre actorul dorit de el într-un teatru al viitorului, deoarece, „în caz că acesta nu va fi în stare să se ridice la nivelul anticilor orientali, nu ne va mai rămâne decât să creăm și să modelăm noi înșine ceva care, în arta durabilă pe care o plănuim, ar putea înlocui omul”. Acest ceva este supramarioneta și nu va mai tolera slăbiciunile unui trup făcut din carne, sânge și nervi, trupul actorului viu.

Superioritatea inanimatului

În 1915, într-un text intitulat „Repoziționări”¹, Craig se include în mod explicit în filiația tuturor celor care au clamat inferioritatea teatrului – altfel spus, a tuturor adversarilor înverșunați ai acestuia, demni urmași ai Sfântului Augustin și ai lui Tertulian.

1. *Ibidem*, pp. 93 *passim*.

Numai că, ne asigură el, după ce și-a luat răgazul să reflecteze mai profund, ba chiar a și părăsit teatrul tocmai pentru a-l „cerceta mai îndeaproape”, și-a schimbat radical opiniile, astfel încât acum e gata să spună că „iubește teatrul” din convingere și că se simte în măsură să-i analizeze cu profesionalism problemele. În acest scop, Craig propune o serie de „repoziționări” articulate în jurul raportului dintre organic și anorganic. Se pare, așadar, că, dacă Craig poate spune acum „Iubesc teatrul”, e pentru că a reușit să rezolve un paradox esențial, vizând deopotrivă relațiile viu/artificial și animat/inanimat.

Craig își declară net preferința pentru materialele anorganice: fețele actorilor trebuie pictate sau ascunse sub măști, pentru că vrea ca deghizarea acestora să-i facă de nerecunoscut, până-ntr-atât încât să semene cu marionetele (să aibă, adică, o expresivitate dependentă în întregime de măștile purtate și de caracterul convențional al gesturilor). Lucrurile se explică prin faptul că această primă „repoziționare” orientată spre artificial (în opoziție cu o a doua, operată în sensul naturalului: fețe nemachiate, limbaj firesc etc.) „este mai apropiată de ținta teatrală urmărită decât cea de-a doua”. Prin urmare, într-un text care formulează ideea definirii teatrului prin tensiunea dintre organic și anorganic, animat și inanimat, natural și artificial, Craig valorizează artificii în măsura în care acesta izbuteste să deplaseze corpul viu spre marionetă și spre mască, animatul, organicul spre inanimat, spre anorganic și să apropie astfel actorul de statuie.

Teatrul poate fi salvat numai apelând la marionetele inanimat, veritabile echivalente ale statuiilor sacre. Potrivit unui text din 1908, „Marioneta, domnilor!”¹, locurile unde aceasta poate fi întâlnită sunt catedrala – aici o găsim ținută pe cruce (Christos, ca reprezentare a marionetei sacre, deoarece este în același timp om și divinitate, figură a interstițiului, a umanului și, totodată, a non-umanului) – și templul din Extremul Orient – aici pentru că „joacă într-o piesă mai puțin tragică, așezată dinaintea tămâiei care fumegă, cu mâinile împreunate și cu o expresie calmă, de o

desăvârșită seninătate”, nu ne amintește ea oare de statuia lui Herodot din „Actorul și supramarioneta”, acel Herodot ce-și ține durerea în palme? Marile virtuți ale marionetei/statuie sacră sunt tăcerea și supunerea. Ea așteaptă în tăcere „ca stăpânul să-i facă semn că poate să joace”, după care începe să execute o gamă de gesturi invariabile. Indiferent de materialul din care e confecționată – lemn, fildeș sau metal –, marioneta nu se va preface niciodată că e făcută din carnea unui trup viu. „Conformându-se naturii sale”, ca să-l cităm pe Craig, ea va oferi imaginea unei materii neînsuflețite, capabile să prindă viață sub acțiunea unei forțe ce depășește umanul, a unei puteri aflate dincolo de lumea oamenilor. În acest inanimat care se animează, Craig intuiește, ca și Maeterlinck, existența a ceva mult mai puternic decât impulsul natural ce pune în mișcare corpul viu.

Cum arată noua artă pe care marioneta ne lasă s-o întrezărim? Cu siguranță că ea nu are nimic de-a face cu automatele ori cu spectrele mecanice¹. Într-adevăr, la întrebarea „Cine va mânui marioneta?”, Craig răspunde: „Nimeni n-ar putea s-o spună. Nu cred în mașinării, nu cred în materia inanimată. Poate că firele întinse de către Divinitate sufletului poetului vor fi cele ce vor izbuti să o miște”². Așadar, forțele invizibilului, forțele divinului în relația sa cu *psyche*-ul sunt singurele în stare să pună în mișcare această statuie neînsuflețită, destinată să fie un „simbol al omului”. Așa că ar fi absurd să ne închipuim că „e trasă de niște fire adevărate, fire de metal sau de mătase”. Căci marioneta nu e nici automat, nici spectru mecanic și nici vreo fantoșă mânuită cu ajutorul sforilor. Ea vrea să semene cu marioneta originară, păpușă sau statuie sfântă, să fie aidoma celei ce figura în riturile egiptene, la sărbătorile organizate în cinstea lui Bacchus sau în pantomima sacră ale cărei gesturi simbolice discipolii lui Buddha le învățau de la maestrul lor.

Ca și această marionetă propusă drept model actorului ce se străduiește să-și învingă slăbiciunile trupului, masca – socotită

1. *Ibidem*, pp. 152 *passim*.

1. În această privință, vezi Jean-Claude Beaune, *Les Spectres mécaniques*, ed. cit., și *L'Automate et ses mobiles*, ed. cit.

2. În *Le Théâtre en marche*, ed. cit., p. 154.

de Craig mai aptă decât chipul omenesc să slujească țelurile unui teatru precum cel definit de el – trebuie să fie și ea originară, ceremonială, din familia măștilor sculptate în lemn, în fildeș sau, mai târziu, croite din piele. O mască anterioară degenerescentei a cărei expresie o constituie masca de carnaval, făcută din hârtie sau din mătase neagră. Într-un text din 1909, „Apropo de măști”¹, Craig își expune limpede părerile în această privință. Referințele lui în materie sunt, înainte de toate, tragedia greacă și teatrul japonez, marile forme din istoria dramaturgiei în care măștile de teatru își mai păstrează încă străvechea lor semnificație ritualică. Acestea sunt măștile care ar putea constitui, în opinia lui Craig, instrumentele privilegiate ale teatrului imaginat de el : un teatru unde să ne simțim „strămutați într-o altă lume”, iar asta nu stă în puterile unui chip uman. De altfel, nici n-ar fi drept, repetă Craig, să-i cerem acestui chip, „care este lucrul cel mai real cu putință, să exprime ceva ce se află dincolo de real”. Iată de ce, întrucât „orice artă cu adevărat mare ne dă sentimentul că ne aflăm dincolo de realitate”, teoreticianul pornește în căutarea unui echivalent al măștii antice.

Într-un text datând din 1907 și intitulat „Artiștii teatrului viitorului”², Craig dezvolta deja, referindu-se la actorul englez Henri Irving, teza superiorității măștii în raport cu figura umană, folosindu-se ca argument de fotografia, de portretul lui Irving, pentru a sublinia aspectul de mască al chipului acestuia. El sugera să fie găsite și puse laolaltă toate fotografiile, portretele, desenele ce-l reprezentau pe Irving, ca să se poată mai ușor observa că trăsăturile lui compuneau, într-adevăr, „o mască, lucru extrem de important”, căci pe chipul din portrete nu se citea nici una dintre slăbiciunile firii actorului, deși ele ar fi putut exista în realitate. Următoarea sugestie a lui Craig era aceea de a ne imagina acest chip „în mișcare”, una controlată permanent de gândire. Buzele din portret vor fremăta atunci sub impulsul cerebral primit, lăsând să se producă „acea mișcare

1. *Ibidem*, pp. 156 *passim*.

2. În *De l'Art du théâtre*, ed. cit., pp. 11 *passim*.

numită *expresie* : țâsnirea unei idei la fel de clare ca o linie trasă pe o foaie de hârtie sau ca un sunet în muzică”.

Este de-a dreptul surprinzător să vedem cum Craig se sprijină aici, în această demonstrație privind arta expresivității actorului, pe rolul de mediator al portretului, ca și cum ar fi simțit nevoia să-și ia ca punct de plecare și ca reper o imagine fixă, imobilizată a artistului, o imagine definitiv întipărită într-o materie inanimată. Statuia, portretul – dintr-odată însuflețite – sunt, pentru Craig, marile metafore ale actorului, un actor plasat între inanimat și animat, veritabilă emblemă a spiritului care însuflă viață materiei : „Masca este singurul intermediar în reproducerea fidelă a expresiei sufletului cu ajutorul expresiei trăsăturilor...”. Numai travaliul actoricesc ce-și propune ca ideal performanța supramarionetei și a măștii va putea, după modelul gurilor deschise din statuarul egiptean, să deschidă și el un drum, o cale de acces pentru cuvântul venit de altundeva, din necunoscut, dintr-un „dincolo de lume”.

Încrederea și refuzul iluzoriei asemănări

A-i da ca țintă actorului apropierea de virtuțile supramarionetei și ale măștii înseamnă a-i impune să înfrunte spectrul, a-i cere să găsească mijloacele cele mai potrivite de a îmbina prezența morții înscrise în inanimat cu spiritul viu ce-ar putea veni să-l însuflețească. La fel ca și spectrul, supramarioneta aduce în prim-plan problema acelei frumuseți rezultate din alianța pietrei cu umbra, care, pentru Craig, face ca în teatru lucrurile să fie privite din perspectiva morții. „De ce moartea ?”, întreabă Craig în „Actorul și supramarioneta”. Pentru că, spune el, „e opusul vieții, iar viața e domeniul creatorilor realiști”. Răspunsul acesta arată limpede că, în concepția autorului, teatrul trebuie să se ocupe de umbre, și nu de corpuri vii, făcute din carne și nervi, de umbre a căror frumusețe spectrală nu e neapărat și imaterială. Dimpotrivă, ea are adesea consistența masivă a statuilor, ca în cazul acelor statui egiptene descrise astfel de Craig : „Gestul, atitudinea lor sunt încărcate de o tăcere asemănătoare morții”.

Confruntarea cu umbrele, provocare pe care fantoma shakespeareiană a lansat-o regizorului contemporan, nu se poate lipsi de încrederea în ceea ce se petrece pe scenă. Întoarcerea la izvoarele unei arte care știa cum să biruie dificultățile reprezentării invizibilului presupune și o întoarcere la capacitatea de a da crezare lucrurilor văzute în spectacol. Teatrul trebuie să-și recâștige puterea de convingere, să ne facă să credem din nou în fantome. Pierderea încrederii, imposibilitatea de a mai crede – fenomene specifice epocii noastre – sunt, alături de procesul intentat *mimesis*-ului realist, pricipalele acuzații aduse de Craig teatrului modern. „Ne-am pierdut credința”¹, constată el cu amărăciune. Vechii măștri, vechii profeți erau cuprinși de „acea înflăcărare, acea patimă numită odinioară extaz”². Ei bine, înflăcărarea asta și patima asta trebuie regăsite astăzi, căci teatrul nu există fără exaltare. În „Note scrise ca o continuare la «Actorul și supramarioneta»”, redactate în 1915 la Florența și incluse în volumul *Teatrul în mers* sub titlul „Credință și prefăcătorie”, Craig evocă originile teatrului grec, vremurile când oamenii credeau cu sinceritate în forțele invizibilului. Thespis, părintele tragediei, „ar fi făcut grevă dacă i s-ar fi cerut să înfățișeze omul ca pe un ateu”. Credința în existența unui invizibil a stat, de la bun început, la temeliile teatrului. Iar dacă grecii au dat lumii marile lor tragedii e și pentru că, în această privință, nu s-au prefăcut niciodată.

Arta teatrului este, pentru Craig, contrariul a tot ceea ce se bazează, ca principiu artistic, pe asemănarea iluzorie și pe simulare. Este o artă a credinței și, în acest sens, ea se apropie de religie. Veritabil templu în care i se aduce un omagiu idolului antic, teatrul nu trebuie să fie, din punctul de vedere al lui Craig, altceva decât „acel loc emoționant, extraordinar unde ficcare, indiferent dacă se află pe scenă sau e așezat într-un fotoliu, participă cu toată dăruirea la exaltare – a credinței, și nu a înșelătoriei”. E ceea ce se întâmpla pe vremea lui Thespis: „toți

1. „Art et imitation”, în *Le Théâtre en marche*, ed. cit.

2. „L'Imagination”, *ibidem*.

cei ce colaborau la spectacol erau călăuziți de încrederea în adevărul celor văzute, de credința lor nestrămutată în lucrurile care li se dezvăluiau. Credința stătea pe tronul puternicilor zilei, credința domnea peste treptele sălii, credința cânta și dansa pe scenă”. Fără ea, revelația invizibilului, accesul la un tărâm aflat „dincolo de realitate” sunt cu neputință de realizat.

Elogiul nereprezentabilului

Așadar, Craig așază arta teatrului pe fundamentul credinței în invizibil, al credinței într-o altă lume decât cea reală. Și totuși, în ciuda acestor convingeri, el nu încetează să susțină că teatrul eșuează întotdeauna, mai mult sau mai puțin, atunci când încearcă să figureze acest invizibil, să dea o consistență materială umbrei, să întrupeze fantoma. Dincolo de afirmația, repetată la nesfârșit, că Shakespeare nu poate fi reprezentat, ideea despre teatru a lui Craig e însoțită de o dezamăgire ce ține de însăși esența acestei arte. Ca și cum teatrul ar fi sortit să vâneze neobosit fantomele, deși știe prea bine că, aidoma lui Ahile, care alerga după umbra lui Patrocle voind să o prindă și să o strângă la piept, nici el nu va îmbrățișa vreodată altceva decât vidul.

Există fără îndoială o strânsă legătură între caracterul nereprezentabil al operelor lui Shakespeare și fascinația pe care ele o exercită asupra lui Craig. E vorba despre acel imperativ al reprezentării spectrului de care am mai pomenit: miza teatrului trebuie să fie transformarea lui într-o capcană de prins invizibilul; în același timp însă, rămânând inevitabil un prizonier al materiei și un prizonier al propriilor ziduri, teatrul sfârșește prin a cădea el însuși în această capcană. Corpurile, densitatea materialelor împiedică, prin realismul lor prea evident, reprezentarea plauzibilă a fantomei, iar omul îmbrăcat în zale din cap până-n picioare sau cel cu fața ascunsă sub un vâl sunt doar niște imagini decepționante ale spectrului. Ne aflăm aici în fața problemei centrale ridicate de Craig: imensa dificultate a trecerii de la *închipuire* la *real*. Să recunoaștem totuși că teatrul se hrănește

tocmai din această tensiune dintre nemărginirea imaginarului și forța viziunilor lăuntrice, pe de o parte, și limitele fizice ale scenei, pe de altă parte.

Potrivit lui Craig, nimeni mai mult ca Shakespeare nu obligă un regizor să conștientizeze această contradicție și să se străduiască să-i găsească o soluție. Craig a afirmat în repetate rânduri că *Hamlet* nu poate fi pus în scenă, dar, iată, spectacolul pe care i l-a consacrat a constituit marea sa aventură teatrală. După ce scrisese în 1908: „Mă tem că o montare perfectă a lui *Hamlet* e ceva imposibil”, el însuși se încumetase, în 1912, să purceadă la realizarea ei. Experiența i-a confirmat punctul de vedere: i-a întărit credința că Shakespeare este nereprezentabil, dar, în același timp, i-a stimulat dorința de a „ține pariul”, de a face față provocării. Căci ce altceva ar putea însemna paradoxul unui om care, pe de o parte, proclamă: „Teatrul nedreptățește piesele și le dăunează”, iar pe de altă parte, îi dedică teatrului propria viață, dacă nu dubla convingere că numai o imaginație ce depășește granițele acestuia poate servi drept trambulină pentru a accede la invizibil, dar că nu e mai puțin pasionant să vedem și până unde reușește această imaginație să împingă limitele scenei. Firește, nu trebuie să uităm aici nici de cel de-al doilea „Dialog” din *Arta teatrului*, unde Craig avansează ideea expediției spre necunoscut ca metaforă a căutării unei Arte ideale, aceasta rămânând o țintă niciodată atinsă. „Nu există un capăt al drumului”, spune Craig, „așa că vom simți neîncetat chemarea, imboldul de a merge mai departe, animați de o forță ce ne va călăuzi pașii”.

Iar din moment ce avem conștiința nereprezentabilului, singurul mod de „a ține pariul” nu este oare acela de a ne măsura puterile în lupta cu acest nereprezentabil? Așa se explică de ce, în teatru, problema spectrului devine esențială.

În prefața la *Teatrul în mers*, vorbind despre rolul criticului dramatic – care n-ar trebui să-i recomande „omului de meserie” cumpătarea, „cumințenia”, moderația –, Craig îi cere autoritar: „Lăsați-l pe meseriaș să încerce imposibilul”, adică să încerce să reprezinte nereprezentabilul. Pentru că, într-adevăr, artistul este omul care a văzut ceea ce ceilalți n-au văzut niciodată, este cel

care a explorat necunoscutul, teritoriile imaginației, atât de asemănătoare cu teritoriile morții, cu spațiile de dincolo de realitate, de dincolo de vizibil. Artizanul scenei are datoria de a se încăpățâna să nu renunțe nici o clipă la tentativa lui de a aduce în platoul de joc, materializându-le, viziuni ale unui *altundeva*, după modelul „marelui Appia”, cel ce „pare să umple scena cu sute de îngeri și să-i pună să cânte oricând are el chef”. Îngerii lui Appia sau fantomele lui Shakespeare – cu astfel de „creaturi” trebuie să se confrunte travaliul regizoral, un travaliu care nu are nimic de-a face cu realismul.

Într-un text din 1908, intitulat „Realismul și actorul”¹, în timp ce corul Clarvăzătorilor înalță un imn Frumuseții, corul Orbilor preamărește Realismul. Artistul este aici cel ce „izbutește până și să le redea orbilor vederea”, un har de esență divină. El deschide ochii celor cufundați în bezna realismului, făcând posibilă Revelația unui Adevăr de ordinul invizibilului, accesul la spiritual prin artă, una preocupată nu de trupul pieritor, ci de *psyche*-ul etern.

Acces la necunoscut, la cealaltă față a oglinzii, intrare în acel teritoriu vecin cu moartea despre care vor vorbi, la rândul lor, Genet și Kantor – așa arată teatrul în viziunea lui Craig. Poate că acest mod de a-l înțelege este și ceea ce explică de ce un soi de fantomă tăcută și absentă/prezentă traversează neconținut universul teoreticianului englez; uneori, chiar și paginile scrise de el lasă impresia că sunt „locuite” de o prezență imaterială care, printr-un joc de umbre și lumini, pare să bântuie un spațiu aflat parcă în așteptarea fantomelor.

1. În *De l'Art du théâtre*, ed. cit.

Artaud sau apariția contra aparenței

Magia ca biruință asupra morții

Ca și Craig, Artaud se angajează în căutarea unui teatru care să nu mai fie un instrument al reprezentării, ci al revelației. Un teatru al „manifestării” capabil să insereze prezența invizibilului în vizibil și să deschidă realul către tărâmul de dincolo de realitate, un teatru pe care îl numește magic sau metafizic¹.

Într-un text de la începutul anilor '20, intitulat „Excursie psihică”², Artaud vede esența magiei în biruința asupra morții. Magia, ne amintește el, constă în incantație. Or, spune Artaud, la origine – în Egipt, bunăoară –, incantația era destinată să „rețină sufletul la granița vieții”. Într-adevăr, egiptenii „cunoșteau cuvintele și forțele care puteau opri sufletul în drumul lui spre moarte. Extraordinara fascinație exercitată de magie asupra omului vine tocmai din această miraculoasă putere. Mai târziu, incantația a servit la supunerea forțelor brute ale naturii, dar marea virtute a Magiei rămâne înfrângerea Morții”. Așadar, să oprească sufletele celor morți la hotarul dintre viață și moarte – aceasta era, pentru Artaud, străvechea funcție a eficacității magice, rolul unui limbaj ce închidea în el nebănuite forțe incantatorii. Astăzi însă, „în afară de câțiva copii, nimeni nu mai crede în magicieni” – și, am putea adăuga, nici în fantome. Iar poveștile

cu personaje și întâmplări supranaturale (cum ar fi acele povestiri fantastice din secolul al XIX-lea, citate aici de Artaud) nu mai au decât rareori legătură cu lumea morților. „Și totuși”, insistă Artaud, „doar o cercetare atentă a morții ne va dezvălui secretul puterii divine și al configurației spirituale a lumii”.

Oare nu acest sens al magiei, în raporturile ei cu moartea și cu copilăria, îl percepea Artaud în ceea ce el numea „feeriile” lui Shakespeare? „Feerii” despre care afirma, într-un text consacrat punerii în scenă a piesei *Cum vă place*, al cărei decor era semnat de Balthus¹, că „sunt rodul fanteziilor unei fantome care parcă s-ar fi trezit deodată întoarsă la vârsta copilăriei”, căci „copilăria e ca și moartea; o lumină, un sunet, un strigăt iau proporțiile unor arătări uriașe”. Fapt care ar explica de ce, în opinia lui, toată această „hârjoană idilică” din spectacolul discutat este indisociabilă de „ceva insolit, ceva ce reprezintă însuși fondul operelor shakespeariene și care le apropie atât de mult de dramele grecești”. În pădurea din *Cum vă place*, dincolo de jocuri frivole și de giumbușlucuri, ba în chiar miezul lor, Artaud aude „voci grave și răsunătoare, prelungite ca niște tunete într-o furtună...” și se întreabă „dacă tot ceea ce se întâmplă aici nu are la bază ceva dement, întunecat și inuman”.

Astăzi, într-o vreme când, crede Artaud, moartea nu mai are același înțeles pentru noi, iar încrederea noastră copilărească în supranatural a dispărut și ea demult, ne-a rămas totuși posibilitatea de a face, grație hipnozei, o „excursie psihică”, o coborâre în subconștientul care „va zburda cândva în libertate, la marginile lumii celeilalte”. Căci călătoria pe tărâmul morților sau întâlnirea cu fantoma pot avea loc și înăuntrul nostru, în această aventură a unui subconștient ce înaintează până la hotarul dintre viață și moarte, aventură semănând într-un tot cu experiența onirică. Într-un anume sens, „excursia psihică” ar putea fi și o definiție a teatrului; ne-o confirmă nu puține dintre formulările lui Artaud, mai ales cele referitoare la geografia sau la geologia internă a individului, la lumea sa interioară, văzută ca teritoriu al „lucrurilor

1. Pentru o abordare de ansamblu a acestui teatru, vezi cartea mea *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, Bibliothèque des idées, Paris, 1989.

2. În *Œuvres complètes*, vol. I, Gallimard, Paris, 1976, pp. 203 *passim*.

1. În *Œuvres complètes*, vol. II, Gallimard, Paris, 1961, pp. 302 *passim*.

îngropate în străfundurile ființei”, care ar putea oricând ieși la lumină și pentru care teatrul ar fi un spațiu al materializării. Să faci teatru, ne amintește Artaud într-un text din perioada experimentală a Teatrului Alfred Jarry¹, „nu înseamnă să montezi piese, ci să ajungi, printr-un soi de proiecție materială, reală, la tot ceea ce s-a sedimentat în spirit de-a lungul timpului, la tot ceea ce este tenebros, ascuns”.

Teatrul Jarry va apela, în consecință, la „toate halucinațiile susceptibile de a fi obiectivate”. La acele halucinații care dau poate o formă, un trup fantomelor lăuntrice ca și imaginilor din vis. La acele „halucinații alese ca principal mijloc dramatic”, pentru concretizarea cărora Artaud se gândește la „o anumită putere de deflagrație pe care ar urma să o aibă gesturile și cuvintele. O realitate căreia să-i surprindem deopotrivă fața și reversul”. Într-adevăr, materialitatea teatrului, așa cum este ea definită în „Manifest pentru un teatru avortat” – adică obiectele, decorurile, dar și actorii –, va trebui să producă semne concrete, palpabile, însă cu o mare deschidere spre invizibil, „semne vizibile ale unui limbaj invizibil sau secret”. E ceea ce-și propune Teatrul Jarry.

În fond, ca și în tradiționalul no japonez sau ca și la Shakespeare, e vorba despre înscrierea teatrului în sfera miraculosului și a magicului. Artaud a susținut întotdeauna necesitatea credinței în miracol. Or, miracolul tocmai asta este: o viață de ordin superior dăruită materiei: „Credem”, spune Artaud, „într-o întâmplare fericită, într-o minune care se va produce pentru a ne revela tot ceea ce nu știm încă și tot ceea ce va înzestra cu o viață superioară profundă această biată materie pe care ne înversunăm să o modelăm”. Astfel, metafora sculptorului care visează la o statuie vie, însuflețită de o viață superioară, apare aici ca o cristalizare a miracolului, ca o expresie a forței magice a artei, a teatrului.

Mai târziu, în prefața la *Teatrul și dublul său*, Artaud precizează importanța acestor revendicări: ele militează pentru un

teatru înscris în prelungirea tradiției străvechilor culturi magice, a „vechiului totemism al animalelor, al pietrelor, al obiectelor ce pot ucide fulgerător, al veșmintelor impregnate de animalitate, într-un cuvânt, a tot ceea ce slujește la a capta, dirija și deriva unele forțe” – la a capta și a deriva forțele naturii, dar și la a reține dublul, *psyche*-ul... Artaud se lansează aici într-o apologie a „unei lumi în care în orice formă dorm forțe ascunse”, „o lume în care piatra poate prinde viață”. E lumea spre care trebuie să tindă și teatrul, dacă se vrea un teatru al adevăratelor efigii, și nu doar al simulării: „Orice efigie adevărată își are umbra ei, care o dublează, iar arta decade începând din momentul când sculptorul modelator se teme că, sculptând, descătușează și pune în libertate un soi de umbră a cărei existență îl va obseda, îi va tulbura tihna”. „Arta” înțelege, desigur, în sensul occidental al termenului, ca pură fabricație estetică a unor efigii vide lăuntric, nelocuie de dublul lor. Abia odată cu dispariția acestei „arte” se va instaura acea magie legată de înfrângerea morții, capabilă să rețină sufletul la marginea vieții, să elibereze umbrele ce vor ieși la lumină desprinzându-se din strânsoarea pietrei, aidoma fantomei ce răzbate din mormânt dând la o parte dalele acoperitoare ori aidoma fantomei ce vine să însuflețească statuia.

Teatrul și păgânismul pietrelor vii

Ca și Craig, Artaud plasează statuarul în centrul discursului său, un statuar în care piatra se contopește cu umbra, la fel ca în *colossos*-ul lui Vernant sau ca în statuile lui Michel Serres. El pare chiar să-și amintească de faptul că, înainte de a fi o reprezentare mimetică, statuia a fost aniconică, simplă piatră înălțată pe un mormânt și „totodată” înfiptă în pământul lui. Așa se explică de ce în Siria din *Heliogabal*, bunăoară, teritoriu al unei culturi adevărate, al unui autentic păgânism magic, „există pietre care au o viață a lor, pietre vii”. În acest spațiu unde „aparițiile” se întâlnesc la tot pasul, pietrele trăiesc și vorbesc. Artaud citează, în acest sens, o ciudată relatare a lui Fotios (istoric bizantin din

1. Pentru textele-manifest ale Teatrului Alfred Jarry și pentru toate citatele extrase din ele, vezi *Œuvres complètes*, vol. II, ed. cit., p. 19 *passim*.

vremea lui Septimius Sever) despre apariția la poalele muntelui a unui *betil*¹ însuflețit, semănând cu un rotocol de foc ce-și schimbă mereu forma și culoarea și din care răsună voci cu timbru oracular. Un veritabil *colossos* aniconic care se mișcă și vorbește... Iar lui Artaud îi pasă prea puțin dacă istorisirea bizantinului este sau nu o născocire, căci legende (ca și „feeriile” shakespeariene sau ca și poveștile cu personaje și întâmplări miraculoase), „ca toate simbolurile, de altfel, ascund și totodată dezvăluie adevăruri”. Adevăruri despre forțele adăpostite în forme, despre invizibilul prezent în materia lumii vizibile.

Artaud va regăsi aceleași adevăruri în Mexic, în ținutul indienilor tarahumara; și aici, pe solul arid și stâncos pietrele vorbesc, fiindcă, asemenea unor „bizare semnături”, ele se instituie în semne ale unui alt univers, al acestei *sierra* „care insuflă stâncilor ei o gândire metafizică”. Și deși în zilele noastre pietrele acestea, stâncile acestea nu mai sunt percepute nici măcar de către băștinași ca frânturi dintr-o lume străveche și definitiv pierdută (Artaud știe asta prea bine), ca niște „crâmpoie răzlete ale unei realități în care spiritul actual caută cu disperare urma a *altceva*”, *sierra* triburilor tarahumara rămâne totuși un teritoriu în care pietrele moarte continuă să păstreze înăuntrul lor o scânteie din focul de altădată. Tot astfel, în străfundurile ființei noastre se întinde un tărâm presărat și el cu pietre moarte care nu așteaptă decât să prindă grai, cum spunea Artaud în *Le Pèse-Nerfs*, atunci când își imagina acest spațiu lăuntric ca pe „aglomerarea unui soi de pietriș mental în jurul unui punct ce urmează a fi găsit... un punct de magică utilizare a lucrurilor”. Un punct magic ce s-ar putea să dea viață materiei inerte.

Acolo unde piatra își regăsește valoarea de element fondator, devine posibilă o nouă geneză. Este cazul templului din Emesa, de pildă, un templu al Siriei lui Heliogabal înălțat pe o colină a orașului, dar având și o bună parte din structură îngropată adânc în pământ, ca un simbol al simbiozei dintre lumină și întuneric, dintre viață și moarte. În pietrele din care a fost zidit se ascunde

secretul unei zămisliri, secretul primordial al vieții ce nu poate fi despărțită de moarte. În întregul lui, acest templu bizar – ale cărui porți scot, atunci când se deschid, un huruit de Roată Cosmică – ne dezvăluie un adevăr al începuturilor lumii. Edificiul are, chiar în centru, o încăpere interzisă accesului zilnic; doar preotul coboară aici o dată pe an, la miezul nopții, pentru a aduce jertfe și a oficia ritualuri legate de sex și de sânge. Ce forțe, ce umbre sunt dirijate, reorientate, puse în mișcare în timpul ritualurilor și datorită lor? Moartea și fecunditatea par să se împletească în chip straniu în această celebrare a unei nașteri misterioase, a cărei taină va rămâne închisă între pereții încăperii, veritabilă „cutie neagră” slujind la săvârșirea unor rituri obscure. Astfel, ritul devine, la Artaud, metafora unei noi vieți, a renașterii, a unei reclădiri din temelii pe care teatrul ar trebui să și-o asume. Imaginea teatrului visat de el nu e, așadar, departe de aceea a cămăruței subterane a templului din Emesa, cămăruța ferecată înăuntrul căreia sunt puse în libertate ciudate și imprevizibile forțe.

Ceva asemănător se întâmplă și cu statuile din Mexic: în scobiturile pietrei din care au fost dăltuite dormitează zei gata oricând să se trezească. Mâna sculptorului a știut că în efigiile create de el freamătă forțe ascunse, că umbre ce vor să iasă la lumină se zbat să învingă rezistența și limitele materiei. Acest păgânism autentic – cel din Mexic, ca și cel din Siria lui Heliogabal –, acest păgânism pentru care pietrele sunt vii e marcat de ideea puterilor magice ale artei, aceeași artă pe care Artaud o opunea, în prefața la *Teatrul și dublul său*, celei occidentale. Pentru mexicanii, ne amintește Artaud, așa-numita *mana*, adică reprezentarea forțelor supranaturale ascunse în fiecare formă, stă la baza concepției potrivit căreia *orice efigie* închide în ea puteri nevăzute, în vreme ce arta occidentală nu-i oferă conștiinței spectatorului decât priveliștea unor pietre moarte, incapabile să se însuflețească și să vorbească, efigii vide, golite de conținut și, ca atare, lipsite de orice umbră. Altfel spus, viziunea occidentală asupra artei conduce, în opinia lui Artaud, la o cultură care separă piatra de *psyche*, care ignoră veritabilul *eidolon*, care nu știe să înalțe adevăratul *colossos* și nici să creeze adevăratul zeu-obiect, care nu e în stare nici măcar să posede un lăcaș sacru, un loc al apariției invizibilului.

1. Piatră sacră divinizată de antici, asemenea unui idol (n. tr.).

Fizica și metafizica teatrului

Fără îndoială, numeroase elemente ale discursului artaudian despre teatru devin mai limpezi prin raportarea lor la această tentativă de restaurare a forțelor *eidolon*-ului și ale *colossos*-ului, adică a materiei ca deschidere spre invizibil. Michel Serres susținea că vinovate de prăbușirea și îngroparea statuilor sunt cuvintele, triumful *logos*-ului. Ei bine, demersul lui Artaud pare să țintească tocmai dezgroparea statuilor, repunerea pe soclu a idolilor din străvechile culturi magice, în încercarea de a face din teatru acel loc privilegiat unde, opusă unei culturi a *logos*-ului, s-ar afirma o cultură a *materiei*, preeminența lumii fizice, concrete, a unei materialități pe care să se sprijine manifestarea invizibilului, așa cum se întâmplă în cazul *colossos*-ului ori în acela al zeului-obiect.

Căci, atunci când vorbește despre teatrul balinez, de pildă, oare nu admiră el tocmai această esență deopotrivă fizică și metafizică a teatrului, strălucit materializată de actorii-dansatori din Bali? În fața spectacolului acestora, Artaud are sentimentul că asistă la intrarea în scenă a unor fantome de a căror forță halucinatorie se simte acaparat, că vede evoluând – pe scena devenită un soi de „loc al aparițiilor” – niște „arătări dintr-o altă lume”, niște „fantome de pe lumea cealaltă”. Ca și la indienii tarahumara, extaziați de faptul că, în sfârșit, „Ziua cea mare a Riturii și a fulgerătoareii apariții a sosit”, momentul reprezentației balineze este ziua când invizibilul poate fi văzut, indiferent dacă e vorba despre zei ori despre eroi morți. E Ziua apariției, și nicidecum a aparenței.

Reluând ideea invizibilului exprimat prin vizibil în cel de-al doilea manifest al Teatrului Cruzimii, Artaud revine și asupra numelor date „aparițiilor”: fie că sunt nume de zei ori nume de vajnici eroi căzuți în bătălii, important este că ele desemnează întotdeauna ceva ce depășește simplul plan al umanului, că indică o alteritate ce poate fi reprezentată în egală măsură de moarte sau de divinitate. O alteritate susceptibilă să devină vizibilă, să se materializeze atât prin imaginea din vis, cât și printr-o apariție efectivă, lucru deopotrivă valabil pentru un mort și pentru un zeu.

Ca discurs despre prezență/absență, despre o prezență sugerată de materialitatea vizibilă a unei realități *diferite*, aparținând unui *altundeva* de ordinul invizibilului, teatrul ne oferă o posibilă cheie pentru înțelegerea teoriei artaudiene a *Manifestatului*. În „Despre teatrul balinez”, Artaud definește *Manifestatul* ca fiind „acea Fizică primară” de care „Spiritul nu s-a desprins niciodată”. Teatrul „metafizic” dorit de Artaud este, într-adevăr, acel teatru în care dimensiunea fizică deține o poziție centrală, cu mențiunea că termenul *fizic* nu este niciodată separat de *meta*. Altfel spus, regăsim aici aceeași asociere intimă a pietrei cu *psyche*-ul, a materialului celui mai compact, mai dens, cu imaterialul cel mai diafan, cel mai evanescent cu putință. Căci în teatrul lui Artaud, conform paradoxului arhaic, invizibilul nu se poate manifesta decât printr-o materialitate capabilă să-l fixeze și să-l elibereze în același timp. Contopind în semnul teatral piatra și umbra, aliind materialitatea cea mai concretă cu imaterialitatea, Artaud operează o autentică întoarcere la obârșiile semnului plastic ca *eidolon* antic, cu toate consecințele ce decurg de aici pentru actor, unul care va deveni pivotul acestei fizici și metafizici a teatrului.

Actorul, fantomele și efigiile

Fără îndoială că unul dintre primele texte importante ale lui Artaud referitoare la actor se află în scrisoarea trimisă de el actriței „Ida Mortermart, alias Domenica”¹ (Domenica Blazy juca, într-adevăr, rolul Idei), în legătură cu montarea piesei *Victor sau copiii la putere*, înscrisă în repertoriul Teatrului Alfred Jarry. În stil pirandellian, scrisoarea se adresează deopotrivă artistei și personajului interpretat de aceasta. Dacă, pentru Artaud, piesa lui Vitrac ne propulsează „în plină magie”, e pentru că ea pune în discuție antiteza spirit-materie, iar personajul Ida Mortermart este cheia întregii construcții dramatice tocmai fiindcă „reprezintă

1. *Ibidem*, pp. 43 *passim*.

această antiteză”. „Apariția ei constituie punctul culminant al spectacolului”, consideră Artaud. „Iată de ce Ida Mortermart trebuie să întrușipeze o fantomă, dar numai sub anumite aspecte, mai exact, sub un singur aspect: acela al *izbitoarei sale realități* [s.n.]”. Ida este fără doar și poate o fantomă venită dintr-o altă lume, o lume superioară, căci femeia posedă harul cunoașterii, are acea „luciditate tipică a clarvăzătoarelor”; ea trebuie să rămână însă, în același timp, o făptură cu trup de carne, un trup *real*, iar actriței Domenica îi revine misiunea de a găsi mijlocul de a fi simultan fantomă și ființă „izbitor de reală”.

Opoziția dintre personajul „virtual” și cel „în carne și oase” e dezvoltată de Artaud în comentariul la piesa *Șase personaje în căutarea unui autor* a lui Pirandello, pusă în scenă de Georges Pitoëff la Teatrul Champs-Élysées¹. Artaud subliniază modul în care se produc aici toate acele „alunecări” succesive ce realizează în final întrepătrunderea dintre realitatea carnală și spirit prin intermediul unui artificiu teatral. Un artificiu de care, bineînțeles, nimeni nu se lasă păcălit. Piesa lui Pirandello, crede Artaud, ne conduce în miezul problemei esențiale a teatrului, punându-ne în fața unui joc infinit de oglinzi care absorb și răsfrâng succesiv imaginea, fiecare reflectare fiind și mai reală decât precedenta; în cele din urmă, „ultima imagine le înlătură pe toate celelalte” și suprimă toate oglinzile, lăsându-ne să vedem cum cele șase personaje cu chipuri spectrale și aliniat ca niște mumii dispar cu ajutorul unui ascensor în înaltul scenei, unde vor rămâne până la următoarea reprezentație”. Intuiția lui Artaud se dovedește încă o dată exactă: punând spectatorul să asiste la dispariția personajelor, la acel moment final când, aidoma unor vedenii, ele par a se evapora în văzduh, Pirandello îl apropie de adevăratul secret al teatrului. În privința jocului actorilor, viziunea lui Pitoëff i se pare singura corectă, deoarece regizorul „acoperă chipul personajului central cu o mască și face astfel încât gesturile acestuia să sugereze prezența unei năluci”. În schimb, actrițelor li se poate reproșa că, „deși sunt foarte frumoase, au rămas totuși umane, adică făpturi

1. *Ibidem*, pp. 180 *passim*.

din carne și oase, într-un cuvânt, actrițe. Atât ingenua, cât și mama au o consistență indiscutabilă, dar e o consistență de viață reală, nu de duh imaterial”. De la Pirandello Artaud învață, așadar, că actorul trebuie să fie cât se poate de real, de carnal, dar că mai trebuie să aibă, în același timp, o gesticulație sugerând fantoma, că trebuie nu doar să „incarneze”, ci și – mai ales – să „dezincarneze”.

În esența lui, teatrul se va înscrie întotdeauna, după părerea lui Artaud, în această tensiune dintre concretețea corpului și imaterialitatea spectrului. Dramaturgii îl vor interesa numai în măsura în care, ca și Maeterlinck, vor ști să exprime acest tip de tensiune. În prefața la *Douăsprezece cântece*, apărută în 1923¹, Artaud va aprecia simbolismul nu pentru caracterul său eteroclit, de „bricabrac”, ci pentru „sufletul” său. La Maeterlinck, observă el, „simbolismul nu constituie doar un decor, ci un mod profund de a simți”. Dacă poetul belgian continuă să rămână actual, asta se datorează „priceperii sale de a asocia, în virtutea câtorva misterioase analogii, o senzație și un obiect și de a le situa pe același plan mental”. Dramele cu marionete, piesele *Pelléas și Mélisande* și *Moartea lui Tintagiles* sunt opere ce „găsesc în lumea spirituală echivalentul acelor *pupazzi* din care comedia italiană făcuse reprezentări ale lumii plastice, concrete”. Căci toate personajele lor, ce par niște „marionete mânuite de destin”, nu sunt decât veritabile „*pupazzi* mistice” într-un teatru în care fatalitatea tragediei antice inspiră și călăuzește acțiunea.

Artaud cunoaște gustul lui Maeterlinck pentru autorii mistici (Böhme, Novalis, Ruysbrök) și importanța pe care o acordă legilor secrete ale fenomenelor vieții, dar „filozofia” lui nu îl interesează din punct de vedere al conținutului, deoarece „nu înseamnă că ești mare filozof dacă ai remarcat că viața este o dramă, mereu aceeași, în care forțele destinului se întâlnesc pentru a uneli pe ascuns”. În schimb, „Maeterlinck este cu adevărat mare atunci când analizează aceste întâlniri, felul în care se manifestă ele”. Așadar, filozofia lui Maeterlinck devine

1. În *Œuvres complètes*, vol. I, ed. cit., pp. 213 *passim*.

interesantă doar atunci când „evocă un templu în acțiune”, unde „fiecare piatră naște o imagine” (ca în templele din Siria lui Heliogabal, am putea zice). Numai aici *pupazzi* izbutesc să-și găsească dimensiunea mistică, apărând ca figuri ale unei vieți „dictate de *altundeva*”.

În momentul experienței Teatrului Alfred Jarry, Artaud explorea el însuși universul puterii metafizice a manechinelor. În textul referitor la proiectul punerii în scenă a *Sonatei spectrelor* de Strindberg, el își imaginează piesa ca spațiu al unei neîntrerupte alunecări din real în ireal, alunecare aptă să creeze un soi de stare incertă, intermediară între iluzie și realitate, foarte asemănătoare aceleia dintre veghe și somn. Montarea dorită de Artaud vizează o „denaturare permanentă a aparențelor”, propunându-și în special obținerea unei anumite rigidități a gesturilor, ca și o estompare a personajelor în fața zgomotelor, a inserțiilor muzicale, dar și în fața „dublurilor lor inerte, înfățișate, de exemplu, sub formă de manechine care le iau brusc locul”. Artaud intuiește aici că tensiunea dintre corpul viu și dublul imobil oferă o posibilă soluție pentru reprezentarea personajelor din *Sonata spectrelor*, despre care ne spune că „par pe punctul de a dispărea, pentru a face loc propriilor simboluri”.

Atât în *Sonata spectrelor* a lui Strindberg, cât și în *Sase personaje în căutarea unui autor* a lui Pirandello, totul pare să se axeze pe legătura dintre carnal și spectral, dintre materialitatea concretă și invizibilul imaterial. „Uneori”, notează Artaud comentând *Sonata*, „un personaj ce simte în apropierea lui o prezență invizibilă ține cu tot dinadinsul să nu rămână, în această privință, mai prejos de celelalte personaje, și atunci își convoacă propriile spectre, care, ca la un semnal, vin în goana mare, îl înconjoară și rostesc cuvinte *de-ale oamenilor vii*, cuvinte legate de părțile concrete ale dramei”. Iată de ce piesa i se pare a oferi spații propice dezvoltării problematicei dublului în raporturile sale cu manechinul, mergând până la exersarea de către actor a unor gesturi mecanice, însoțite și de zgomotele caracteristice automatelor. Toată această gesticulație sacadată, rigidă urmează să fie învăluită într-o lumină de un verde pal, aproape alburie, proiectată

de la înălțime, ca în unele scene din muzeul Grévin. Artaud își imaginează aici actorul ca pe o veritabilă „figură de ceară”, pe care, în actul al treilea, în decorul reprezentat de *Insula morților* – tabloul lui Böcklin –, o vede întinsă pe un imens pat roșu, figură care ar putea fi, de altfel, înlocuită de un manechin ambulant – un moșneag sprijinit în cârje –, soluție posibilă cu condiția ca reglajul să fie perfect. Așadar, în viziunea lui Artaud, figura de ceară ori manechinul vor intra într-o relație de „imagine în oglindă” cu actorul real. Mai mult decât atât, în jocul acestuia din urmă vor trebui să existe obligatoriu momente de imobilitate absolută. În ultimul act din *Sonata*, mișcarea se va reduce la maximum, actorii se vor deplasa ca niște oameni care și-au pierdut memoria și abia în final, în secvența „invocației către moarte”, va fi nevoie să răsunе „o voce plină, cu inflexiuni bogate, o voce omenească”. Tensiunea dintre inert și viu se menține astfel până la capăt.

Importanța manechinului ca dublu al actorului capătă deja, în proiectul lui Artaud, accente kantoriene. Pentru finalul celui de-al doilea act, Artaud imaginează o întrerupere bruscă a sunețului și a luminii, lăsând să se mai vadă doar „alături de fiecare personaj, un soi de dublu al său, îmbrăcat exact ca el. Toate aceste dubluri de o neliniștitoare imobilitate, figurate – chiar dacă numai unele dintre ele – de manechine, vor ieși treptat din scenă, într-un ritm lent, șchiopătând, în timp ce personajele-actori se vor însufleși dintr-odată, scuturându-se ca trezite dintr-un somn adânc”.

În prelungirea unei tradiții a neliniștii : practica apariției și a dublului

Manechinul, automatul, fantoșa se plasează astfel, în epoca experimentală a Teatrului Alfred Jarry, în centrul unui proiect ce urmărește să restaureze „caracterul angoasant al acțiunii”, să continue tradiția spaimei, a sentimentului de teamă insuflat de prezența invizibilului și de amenințările acestuia. Câțiva ani mai

târziu, Artaud descoperă teatrul balinez și găsește în el, în sfârșit, modelul exemplar al aceluia teatru „al halucinației și al fricii” pe care îl căutase îndelung. Într-adevăr, în spectacolul trupei din Bali, actorii-dansatori „ne apar mai întâi ca niște personaje spectrale”. Prima piesă „debutează prin intrarea în scenă a unor fantome” și, chiar din această clipă, avem revelația esenței pure a artei teatrale, căci personajele sunt „văzute din unghiul aspectului halucinatoriu propriu oricărui personaj de teatru”. Starea spectrală nu are însă nimic de-a face cu evanescența, spectacolul balinez remarcându-se, dimpotrivă, printr-o incredibilă profuziune a materiei, printr-o abundență a elementului material, care, de altfel, favorizează nașterea dublului.

Actorul-dansator, căruia i se datorează, așadar, apariția dublurilor și care se înscrie într-o materialitate sonoră și vizuală rar întâlnită, domină scena cu densitatea lui de actor-efigie, de veritabil automat sacru. „Suntem cuprinși de un fel de teroare”, spune Artaud, „când ne uităm la aceste ființe mecanizate”, care par „să se supună unor ritualuri străvechi, dictate parcă de niște inteligențe superioare”. El asociază această impresie de „viață superioară și dictată” nu numai cu tema generală a solemnității unui rit sacru, ci, mai ales, cu importanța „hieratismului costumelor”, care „face ca fiecare actor să dea senzația că ar avea un al doilea corp, o a doua pereche de membre, ca și cum, modificându-i silueta, veșmintele l-ar transforma în propria efigie”. Și tocmai pentru că devine efigie, actorul devine și lăcaș al aparițiilor, purtător al semnelor unei alterități ce se lasă văzută, căci, prin frumusețea stranie a costumelor, a pieptănăturilor – o frumusețe nepământeană, ce trimite la o lume de dincolo de uman –, el evocă „ceva neomenesc, ceva divin”, produce „o miraculoasă revelație”.

Veritabile semne plastice, autentice statui, „hieroglifie în trei dimensiuni” (operând, ca atare, fuziunea semnului pictat cu cel sculptat), actorii dispun – în toată această splendoare a materialității lor – de „semne misterioase ce corespund unei realități neștiute, fabuloase și obscure”. O realitate aparținând unui *altundeva*, morții sau divinității, asta chiar că nu mai contează. Descriind

corpul-statue al actorului-dansator balinez, Artaud nu apelează doar la imaginea trupului viu, concret, evoluând în strălucitoarea lui materialitate, ci și la aceea a corpului-mumie, a corpului „pietrificat”, cu gesturi seci, epurate, lineare, un corp în care osul, element dominant, devine un echivalent al pietrei.

Căci nu sunt oare aparițiile dansatorilor însoțite de zgomotul unei rostogoliri de pietre? În plin joc „atletic și mistic al corpurilor”, în acel moment când „războinicii intră în pădurea mentală prinși în vârtejul spaimei” și când o imensă tresărire, o rotație parcă magnetică „ce dă impresia că s-ar prăbuși meteori animali sau minerali” pune stăpânire pe ei, răsună o muzică bizară, „evocatoare a unui spațiu nedefinit, unde pietricele fizice par a înceta să se mai rostogolească”. Cum am putea să nu auzim aici ecourile, repetate la nesfârșit, ale tensiunii dintre dublu și piatră, ecourile peste timp ale tragediei grecești? Iar imaginea cu care Artaud își încheie textul „Despre teatrul balinez” nu este oare aceea a apariției războinicului și a umbrei sale care îl dublează, în inima pădurii sonore și mentale și în toiul unei adevărate vijelii fizice, imagine încărcată de stranii reminiscențe venite dinspre Shakespeare, dar și dinspre no? În spatele războinicului se profilează figura dublului; actorul dă, așadar, formă unei umbre, unei „efigii spectrale” pe care, așa cum spune Artaud în „Un atletism efectiv”, teatrul o modelează, o investeste cu un sens material. Într-adevăr, acest spectru al sufletului are o anumită consistență, o anumită materialitate: „Credința într-o materialitate fluidă a sufletului este indispensabilă meseriei de actor”. Actorul trebuie „să vadă ființa umană ca pe un Dublu, ca pe acel Kha al Îmbălsămaților din Egipt, ca pe un spectru etern dinăuntrul căruia răsună forțele afectivității”. „Asupra acestui dublu acționează teatrul, asupra acestei efigii spectrale pe care o construiește și o modelează și care, ca toate spectrele, are o memorie veșnic vie și o existență nepieritoare.”

Corpuri redevenite capabile să provoace apariția dublului, să reintre în contact cu invizibilul, să primească în ele, ca într-un receptacol, zeul coborât din înaltul cerului sau fantoma întoarsă printre cei vii – iată actorii visați de Artaud. Actori conștienți

totuși, ca și dansatorii ritualurilor indienilor tarahumara, de posibilul lor eșec, chiar dacă parțial, în stabilirea legăturilor cu puterile nevăzute. Ciguri coboară în timpul dansului, dar, uneori, forțele invizibilului nu pătrund pe de-a-ntregul în trupuri (să ne amintim că, evocând dansul celor doi oficianți ai Ritului lui Ciguri, Artaud vorbește despre un dublu imaterial care nu atinge corpurile, rămânând oarecum suspendat în afara lor). E semn că adevărata cultură – aceea pentru care zeii și morții se pot întrupa, într-adevăr, în oameni – își pierde vigoarea, se stinge treptat, devine tot mai greu de prezervat ori de recucerit, iar Artaud știe asta prea bine. Pariul lui a fost însă acela de a-i da teatrului – ca orizont – șansa de a fi din nou un veritabil sediu al aparițiilor, iar actorului – ca perspectivă – ambiția, bazată pe puterile regăsite ale străvechii magii, de a face ca invizibilul (fie că e vorba despre divinități, fie că e vorba despre morți) să se poată iarăși revela prin formele vizibilului. *Teatrul și dublul său* urmărea să reactualizeze categoria dublului în sensul ei cel mai arhaic, acela al unei prezențe/absențe pe care piatra și *psyche*-ul, materialitatea cea mai opacă și imaterialitatea cea mai străvezie să le cristalizeze în relația lor tensionată.

Kantor sau baraca de bâlci ca teatru al morții

Când scria fundamentalul său text-manifest „Teatrul morții”¹ sau când, montând *Clasa moartă*, dobânda o consacrare internațională, încununare a unor neobosite căutări în domeniul artelor plastice și în acela al teatrului – căutări pe care le-am putea defini, citându-l, o veritabilă „aventură în universul materiei și al fantomelor” –, Kantor parcursese mai mult de jumătate din lungul drum al unei strălucite cariere artistice. „Aventura” lui își avea rădăcinile în moștenirea mișcărilor avangardiste din anii '20: ea profitase mai ales de experiențele Bauhaus-ului, de cele ale lui Schlemmer sau ale lui Moholy-Nagy, dar se sprijinise și pe tradiția simbolismului, ilustrată cu precădere de Maeterlinck, Wyspianski sau Craig. Confruntate, ca și tentativele avangardei, cu tensiunea dintre materia brută și abstracție, căutările regizorului polonez se îndreptaseră întotdeauna, asemenea celor ale simboliştilor, spre un teatru care să vorbească despre ceea ce se află „dincolo”, „de cealaltă parte”, cum spunea el, un teatru capabil să devină o punte, un „vad” – din nou, termenul îi aparține – între lumea celor morți și lumea celor vii:

*Teatrul – continui să susțin asta – este locul
care dezvăluie, precum unele vaduri secrete pe unde se tra-
versează fluviile,*

1. „Le Théâtre de la mort”, în culegerea intitulată *Le Théâtre de la mort*, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1977, pp. 215-224.

urmele
trecerilor de cealaltă parte
a vieții noastre¹.

Un teatru al „lumii de dincolo” sau lumea ficțiunii ca lume a morților

În ultima sa perioadă de creație, aceea a „teatrului morții”, Kantor va declara el însuși că totul începuse în timpul războiului – în epoca teatrului experimental clandestin și a teatrului independent –, cu două spectacole: *Balladyna*, de Slowacki (în 1942), și *Întoarcerea lui Ulise*, de Wyspianski (în 1944). În 1978, în *Anuarul internațional al Teatrului din Varșovia*, Kantor consideră *Întoarcerea lui Ulise* un spectacol-cheie (un fel de matrice a teatrului său viitor) a cărui semnificație deplină o înțelese abia în momentul punerii în scenă a *Clasei moarte*. În același text², el avansează două definiții ale ficțiunii dramatice: definiția raționalistă – ficțiunea ca „sistem inventat” – și definiția de tip „eminamente mistic” – drama ca ficțiune a lumii morților, de altfel, singura care îl interesează. Își amintește cu acest prilej și că, în 1944, în însemnările sale din epoca teatrului clandestin referitoare la piesa lui Wyspianski, scrisese: „Ulise trebuie să se întoarcă negreșit”, pentru ca treizeci de ani mai târziu să adauge: „Sensul acestei fraze mă angajează până și astăzi”. De ce? Fiindcă „ea formula atunci, nici mai mult nici mai puțin și în modul cel mai explicit cu putință, necesitatea de a găsi *calea de trecere* de la lumea *de dincolo* la lumea noastră *de aici*”, trecerea din lumea morților în lumea viilor. Căci aceasta este, în gândirea lui Kantor, adevărata vocație a teatrului, menirea lui. Ulise se întoarce nu doar din războiul Troiei, ci și – în primul rând – „de

dincolo”. Se întoarce din ținuturile morții, din „lumea cealaltă”, pentru a regăsi lumea noastră, lumea oamenilor vii. Astfel încât Kantor poate să afirme cu toată tăria: „Ulise, omul care se *întoarce*, a devenit în concepția mea precursorul și prototipul tuturor personajelor ulterioare ale teatrului meu”. Într-adevăr, tărâmul ficțiunii identificat cu lumea celor morți și de unde fantomele revin „în lumea celor vii, în lumea noastră, în prezent” este tărâmul de origine al tuturor personajelor kantoriene.

În această perspectivă, actorul ar fi dublul *viu* al mortului întors printre oamenii *vi*, calitate de o valoare cu totul îndoielnică, însă, se grăbește să afirme Kantor, convins de inferioritatea imitației, a copiei în raport cu prototipul, cu personajul mort înnobilit de intrarea în „mausoleul eternității”. Realitatea vie, cotidiană înscrisă într-un loc real „de rang inferior”, cum spunea el adesea, rămâne totuși singurul nostru mijloc de a percepe măreția morții. Un teatru fidel sensului său fundamental n-ar trebui, așadar, să ocolească problema reîncarnării, „noțiune extremă, ultimă, aflată la granițele cele mai îndepărtate ale rațiunii”. Legată deopotrivă de credința în viața de apoi și de mitul imortalității, ea nu poate fi disociată de „unele sentimente ancestrale ale comunicării cu sfera transcendentală”, ca un ecou al „paradisului pierdut”, ecou inseparabil de cultura noastră în pofida acceselor (și câteodată a exceselor) unui „necruțător spirit critic și sceptic”. „Ceea ce explică și acea nostalgie pe care am păstrat-o în noi, ca pe o conștiință a eșecului nostru.” Acea nostalgie din care și-a tras seva tragedia greacă și care rămâne și astăzi, crede Kantor, adevăratul imbold și singura șansă a creației artistice.

Arta nu presupune însă absența vieții ca „realitate de rang inferior”, o realitate ce tinde spre vid, spre zero, spre valorile mărunte, „nesemnificative”. „Iată de ce”, spune Kantor, „am înlocuit în teatrul meu noțiunea patetică *divină* de *reîncarnare* cu aceea de *mistificare*, omenească și banală”. El simte totuși nevoia unei nuanțări: „Cu toate astea, mi se întâmplă mereu ca în aceste realități comune, curente, în aceste procese fără nimic sublim în ele, să simt prezența unui fior misterios, ca și când ar fi fost atinse de aripa nevăzută a cuiva sau a ceva venit de

1. „Apendice la însemnările regizorului cu privire la *Clasa moartă*: Theatrum mortis”, în Kantor, *Les Voies de la création théâtrale*, XI, CNRS, Paris, 1982, p. 179.

2. *Ibidem*, pp. 178-180, pentru toate citatele care vor urma în acest subcapitol.

altundeva, dintr-o altă lume, ceva ce dădea senzația unui amestec de hidoșenie și de frumusețe.” În cele din urmă, înfiorarea resimțită în fața reîncarnării teatrale îi amintește regizorului de o alta mai veche: „În timpul războiului, pe peronul unei gări, așteptam cu aceeași înfiorare întoarcerea lui Ulise din Troia...” Modernul Ulise, soldat întors de pe front, dar și fantomă venită din teritoriile morții.

Camera memoriei : precaritatea amintirilor, grandoarea unei „alte lumi”

Soldatul din *Clasa moartă*, numeroșii Ulise ai vremurilor noastre ce alcătuiesc „Infanteria cenușie” din *Wielopole*, *Wielopole* nu sunt doar niște „halucinații istorice”, ci și fantome care se întorc să bânuie „camera memoriei”. Căci „Infanteria cenușie” pătrunsese deja, încă din copilărie, în „Sărăcăcioasa Cameră a Imaginației”. Când mășăluiește acum pe scenă, ea reprezintă nu numai un regiment polonez, ci și armata de spectre multiplicată ale tatălui.

Spațiul teatrului lui Kantor, așa cum el însuși îl definește¹, este spațiul în care flăcările ce mistuie casa capătă dimensiunile unui incendiu apocaliptic. Ruinele clădirii, grămăjoara de resturi rămase după dezastru și adunate în mijlocul scenei figurează, prin chiar puținătatea lor, marea sumbră a sfârșitului vieții, a sfârșitului lumii. Teatru al timpului „de după catastrofă”, teatru construit din „ce a mai rămas”, adică dintr-un „morman de trupuri neînsuflețite și dintr-un maldăr de rămășițe și de obiecte”, teatrul lui Kantor este, inevitabil, și un teatru al strigoilor, care „încep să trăiască din nou”, „încep o a doua viață”, dar care au uitat totul din cea de dinainte, nemaifiind în prezent decât jalnicii posesori ai „câtorva crâmpoie de amintiri tragice și deznădăjduite”. Așa arată personajele ce ne vor înfățișa un fel de a doua ediție a lumii nouă, spectatorilor dintr-o epocă anterioară

1. „La Fin du monde”, în *O, Douce Nuit – Les classes d'Avignon*, Actes Sud-Papiers, 1991.

„acelei nopți” atât de sinistre... („noaptea aceea”, ne amintește Kantor, este expresia folosită de Platon atunci când vorbește despre dispariția Atlantidei). Deloc întâmplător, prologul din *Oh, blândă noapte* – ultimul spectacol încheiat al regizorului polonez – ne plasează de la bun început în casa „de după noaptea aceea”, unde toți locatarii zac morți, victime ale catastrofei. Aici, în această cameră a memoriei, în această „sărăcăcioasă cameră a imaginației”, va pătrunde Istoria. Aici se va juca încă o dată aceeași piesă, scrisă și reprezentată cu secole în urmă, aici se va petrece pentru a doua oară ceea ce se petrecuse cândva, demult. Teatrul lui Kantor este teatrul unei „reluări” – din perspectiva derizoriului și a blasfemiei, e drept, dar care, în ciuda imanentului ei eșec, nu exclude o așteptare, a ceva ce va fi recreat după distrugere. Când ecourile exploziei finale încep să se stingă, în tăcerea care se lasă după ce personajele cad răpuse, o femeie se ridică și vorbește: „Lumea se clădește din nou”. Toți cei ce au murit, toți cei ce s-au prăbușit la pământ se vor ridica iarăși și iarăși, la infinit, pentru o eternă „reluare” pe scena teatrului.

În plină evocare a cumplitei nopți, își face loc și amintirea nopților din copilărie, nopți ale speranței într-o minune, nopți de iarnă cu cerul întunecat, dar presărat de stele (atât de asemănătoare cu nopțile lui Maeterlinck), nopțile Crăciunului, nopțile așteptării¹. „Într-o astfel de noapte se poate întâmpla orice.” Într-o astfel de noapte, spune Kantor, a început și teatrul lui :

Toată viața am așteptat
Ceva care, așa nădăjduiam,
Avea să se întâmple.

Teatrul lui Kantor s-a născut în acest răstimp al așteptării în noapte, al așteptării săvârșirii unui miracol în camera copilăriei. El poartă pecetea unor „amprente gravate” încă de la început în memorie: Tatăl – soldatul în pas de defilare; Crucea – crucifixul de

1. Cf. textul intitulat „Nuit silencieuse”, *ibidem*, pp. 33-34.

deasupra patului, dar și crucile întâlnite la răspântii în plimbările făcute împreună cu mama sa, cruci care îl atrăgeau mai mult decât orice altceva; Cimitirul – acel „loc extraordinar” unde „oamenii se odihnesc sub pământ” și pe aleile căruia îi plăcea să alerge când era copil. Nu trebuie, desigur, uitate nici serile când, înainte de culcare, mama îl pune să îngenuncheze ca să se roage cuiva nevăzut¹. Astfel, urmele lăsate în memorie poartă deopotrivă semnul atracției față de lumea reală (mama, ființele apropiate, goana prin pădure etc.) și față de latura ascunsă, misterioasă a lucrurilor față de:

prezența
invizibilă
a lumii existente dincolo de real,

o lume „diferită”, neexplicată. Mult mai târziu, Kantor va mărturisi că tot acolo, în aceeași cameră a memoriei, a înțeles marele adevăr pe care îl poartă în ea copilăria: e vârsta la care lumea invizibilă, „superioară” coboară în realitatea cotidiană și se confundă cu ea. Căci momentul decisiv al artei sale a fost și el acela când, ca și în copilărie, a pus în realitatea de zi cu zi, săracă și lipsită de măreție, ceva din grandoarea lumii *de dincolo*, a lumii aflate *de cealaltă parte*.

În *Lecțiile de la Milano*², Kantor consacră ultima prelegere importanței „acestei micuțe camere a copilăriei”, forței și valorii ei de adevăr, făcând din ea spațiul emblematic al artistului de astăzi, ce-și înfruntă temerile nu cu vajnicele arme ale anticului erou tragic, ci „ca un biet om dezarmat, care a ales să dea piept cu oroarea, cu spaimile, de bunăvoie și fiind pe deplin conștient de asta”. El iese în întâmpinarea lui Gorgo cu mâinile goale, am putea zice. Dar, deși lipsit de apărare, artistul rămâne totuși același demiurg și magician de odinioară, capabil „să aibă intuiția existenței celeilalte lumi” și să deschidă calea spre invizibil, lucrând cu materia cea mai umilă, cea mai banală.

1. Vezi textul intitulat „À genoux”, *ibidem*, pp. 27-28.

2. *Leçons de Milan*, Actes Sud-Papiers, Arles, 1990.

EL ESTE CEL CE CREEAZĂ ZEII
ÎNGERII
CERUL ȘI IADUL
SPECTRELE.

Aceasta este concluzia *Lecțiilor de la Milano*: o concluzie pe care Kantor o scrie cu majuscule.

Teatrul, aventură în universul materiei și al fantomelor

Chiar și cel mai neînsemnat obiect, cel „de rang inferior”, obiectul făcut din materia cea mai comună, poate deveni, așadar, rampa de lansare într-o aventură implicând întâlnirea cu reprezentările lumii „de dincolo”. În cea de-a doua dintre *Lecțiile de la Milano*, Kantor vede în imobilitatea obiectului ceva SACRU și adaugă:

Obiectul inaccesibil gândirii umane.

Obiectul *străin* gândirii umane.

În această IMPOSIBILITATE A OBIECTULUI DE A FI GÂNDIT se află noțiunea de dramă.

Ce să înțelegem de aici, dacă nu faptul că teatrul se definește în mod esențial prin această interogație exasperată adresată materiei inerte, caracteristicii sale de a fi *de neconceput* pentru noi, materia care – tocmai datorită acestei lipse de sens, din punctul nostru de vedere – devine figura unei alterități enigmatice, incomprehenșibile? Am amintit mai sus că Marc Augé făcea din necesitatea de a *gândi* materia inanimată motivația principală a fabricării „zeului-obiect”, văzut ca dublu al unui mort ori al unui zeu. La rândul său, în *Lecțiile de la Milano*, Kantor consideră încercarea de a cunoaște obiectul imobil, neînsuflețit, de a-i „pătrunde” natura, o sarcină de prim ordin a artei, a artelor plastice, în special, dar și a artei teatrului. Într-adevăr, teatrul exploatează în

cea mai mare măsură și cu cea mai mare intensitate tensiunile dintre imobilitate și mișcare, obiect și corp. A treia dintre *Lecțiile de la Milano* nu este ea oare consacrată „vieții spațiului”, pulsuniilor unei materii gata oricând să se anime, materia obiectului, materia personajului, materia personajului-obiect?

De altfel, strânsa legătură dintre obiect și om fusese o mai veche preocupare a regizorului, ea constituind tema centrală a unor manifeste ca *Teatrul informal* (1960) sau *Ambalaje* (1962). Evocarea după mai bine de douăzeci de ani nu numai a propriilor experiențe din trecut, ci și a tentativelor avangardiste care îl inspiraseră la vremea aceea e semnificativă: Kantor își vede acum confirmată, în marile sale creații, intuiția din perioada debutului referitoare la asocierea intimă a inertului cu viul ca articulație fundamentală a operei artistice, idee prezentă în toate textele – teoretice sau „de lucru”¹ – care au jalonat etapele itinerarului său, etape desemnate de el însuși prin câte un termen generic. Astfel, în etapa denumită „teatrul informal”, accentul e pus pe contactul cu materia brută, pe revalorizarea acesteia prin transformarea ei în unitatea de măsură în funcție de care sunt evaluate gesturile și vorbele ființei umane. Un exemplu elocvent în acest sens îl constituie notele de regie redactate cu prilejul montării piesei lui Witkiewicz, *La conac*, reluată ulterior sub titlul *Dulapul* și construită în întregime în jurul unui obiect (dulapul) cu funcție decisivă în relația cu actorii înghesuiți înăuntrul său, printre maldăre de saci. De fapt, este vorba despre o întreagă *rețea de relații* pe care Kantor le stabilește între cutia-dulap și materia brută, între obiectul inanimat, corpul inert și hainele acestuia – resturi ale corpului îmbrăcat –, în intenția de a sugera bascularea, oricând posibilă, a materiei de orice fel spre inform, spre anularea oricăror diferențe. Partitura regizorală² descrie amănunțit funcționarea sistemului de raporturi. În afară de dulap și de un sertar încăpător, acoperit cu o prelată, în care se află cadavrul mamei, mai există și o cotigă pentru transportul gunoaielor, condusă de

1. Pentru toate aceste texte, vezi culegerea *Le Théâtre de la mort*, ed. cit.

2. *Ibidem*, pp. 58 *passim*.

un factotum înveșmântat în negru și devenită loc de refugiu al copiilor. Uriașa cotigă are și un nume: i se spune „mașina de îngropat”; din ea, factotumul va scoate o grămadă de zdrențe de culoare neagră pe care le va împături tacticos, în timp ce din dulap se va revărsa o cantitate imensă de saci. „Odată cu sacii cad inerți și Actorii amestecați printre ei”, notează Kantor, adăugând: „corpurile lor moi, flasce, se aseamănă cu sacii”. În continuare, Kantor va insista asupra ideii că actorii „nu se deosebesc aproape deloc de sacii alături de care stau”. Inerția este permanent asociată aici noțiunii de *obiect*, de *personaj-obiect*, ca și imaginii unui manechin. Spectacolul, în care actorul este „inert ca un manechin”, se bazează pe un soi de nediferențiere generală: personajele, moarte sau vii, „se agită în mijlocul mulțimii de saci, semănând tot mai mult cu aceștia, formând împreună cu ei o masă omogenă, diformă”. Veritabil „aranjor” al reprezentației, factotumul – care îndeplinește concomitent rolul de doică și de cioclu – se străduiește din răsputeri „să disciplineze mormanul haotic de oameni și de saci ce forfotesc într-o învălmășeală de nedescris”. Oare n-am putea vedea în el un simbol al regizorului de teatru? Al regizorului care le dă brânci actorilor în dulap, îi azvârle dintr-un loc în altul ca pe niște corpuri neînsuflețite, ca pe niște păpuși de cârpă și care este totuși singurul în stare să le dea viață sau să-i readucă la viață.

Un grupaj de texte datând din 1963 și cuprinzând descrierea unei serii de *Ambalaje*¹ pune o dată mai mult în lumină relația actor-sac, temă principală a discursului kantorian, relație intens exploatată în scopul realizării unui ideal urmărit, după cum s-a văzut încă din anii debutului: obținerea corpului-obiect. Preferința pentru sac – figurare a treptei „cele mai de jos” într-o ierarhie virtuală a obiectelor – se explică prin convingerea că inferioritatea obiectului este direct proporțională cu neutralitatea lui neschimbătoare, rezistentă, cu capacitatea lui de „obiectivare”. Kantor se arată fascinat de faptul că „numai obiectul, doar el este insesizabil și inaccesibil”. Iată de ce regizorul nu va înceta să

1. *Ibidem*, pp. 69 *passim*.

plaseze în centrul căutărilor sale lupta îndârjită cu materia, așa cum se întâmplă în cazul Nebunului (din spectacolul cu piesa lui Witkiewicz, *Nebunul și călugărița*), care se zbate înăuntrul unui enorm sac negru, veritabil „ambalaj tragic”, ca să-l cităm chiar pe Kantor. La capătul acestei lupte se profilează imaginea cutremurătoare a unui gigantic ambalaj-catafalca:

Un enorm *ambalaj* negru
este un ultim mijloc radical
de a lichida totul¹.

În *happening*-urile din anii '60, Kantor reia deseori, sub diferite forme, acțiunea *învelirii* sau a *ambalării*, propunând implicarea actorului într-un joc de parteneriat cu obiectul și crearea unei stări de confuzie care să îngreuneze diferențierea actorului de obiect. El explorează astfel toate tensiunile, toate ambivalențele ce pot duce de la corpul-obiect la obiectul-corp. Începând cu tânăra fată nemișcată, întinsă pe o masă,

cu brațele atârându-i
ca la un manechin,
cu ochii larg deschiși,
cu surâsul înțepenit pe buze²

și continuând cu femeia parcă ținută pe o ladă, pe care un bărbat o înfășoară într-un bandaj alb, făcând ca până la urmă orice contur ce sugerează o formă umană să dispară complet, ideea este una singură, obsesivă: transformarea treptată a omului în obiect.

Toate aceste corpuri ambalate, toate aceste „obiecte tacite” care se găsesc din belșug la Kantor – cutii, cufere, lăzi închise de unde încep să apară deodată o sumedenie de pânze albe și mai ales saci – ne trimit inevitabil cu gândul la sculptură, ca la „cea mai veche dintre artele ce ne pun față în față cu tragicul, cu

moartea, cu mumiile și cu zeii”, cum spunea Michel Serres, meritând să fie numite, fără ezitare, statui. Statui uneori enorme, blocuri masive, imobile, care „neliniștesc privirea”, cum ar zice Georges Didi-Huberman¹, ele ni se înfățișează totodată ca niște „volume dormitând”, întunecate, enigmatice, asemenea cuburilor negre ale sculptorului contemporan Tony Smith. Căci, ca și creațiile acestuia, corpurile-obiecte sau obiectele-corpuri ale lui Kantor sunt nu numai semne ale vidului, ale absenței, ci și depozitarele unei energii ascunse ce trezește stranii reminiscențe. Relicve tăcute și misterioase amintind de ceva vag și extrem de îndepărtat, ele jalonează „aventura pe tărâmul materiei și al fantomelor” a regizorului, aidoma unor pietre comemorative înălțate pe drumul unui artist care nu a fost numai om de teatru, ci și plastician.

Experiențele reunite ale teatrului informal, ale teatrului zero și ale teatrului *happening* îl vor face la un moment dat pe Kantor să admită ideea de teatru imposibil. „Imposibilitatea” va fi consecința firească a unei constatări: rebelă, lipsită total de maleabilitate, materia brută devine un obstacol nu numai în privința transformării treptate a omului în obiect, ci și în privința manipulării obiectului însuși, care, ca în străvechile ritualuri magice, își dezvăluie brusc o existență independentă, bizară, neliniștitoare. Obiectul nu poate fi decât „nesupus”, pentru că nu poate fi decât „real”, așa cum va demonstra Kantor atunci când, în prima dintre *Lecțiile de la Milano*, va imagina figura umană și obiectul (un scaun) revenind pe scena unui nou teatru abstract: ceea ce se vede este un om gol ducând un scaun, iar scaunul acesta este un scaun „obiectiv”, luat din realitatea vieții.

Cuplul actor-manechin, emblemă a teatrului morții

Traversarea tuturor acestor experiențe pregătește drumul lui Kantor spre ultima și cea mai importantă etapă a carierei sale, aceea a teatrului morții. „Conceptul de VIAȚĂ nu poate fi reintrodus în

1. *Ibidem*, p. 123.

2. „Happening-cricotage (partition)”, realizat în 1965; *ibidem*, p. 133.

1. Cf. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, Paris, 1992.

artă decât prin ABSENȚA VIEȚII în sens convențional”, se afirmă explicit în „Teatrul morții”, text impregnat de ecourile marelui spectacol din anii '70, *Clasa moartă*, text contemporan cu o creație în care manechinul devine răspunsul definitiv dat îndelungatelor căutări întreprinse de regizor într-un spațiu unde corpul și obiectul, viul și inanimatul se apropiaseră tot mai mult unul de celălalt.

Căci, după cum ne amintește el însuși în același text-manifest, Kantor apelase și până atunci la manechine, de pildă, în montarea pieselor lui Witkiewicz *Găinușa de baltă* și *Cizmarii*; manechinele interveneau acolo doar ca element complementar actorului, pentru ca în *Balladyna* lui Slowacki ele „să constituie deja DUBLURI ale personajelor vii, ca și cum ar fi fost înzestrate cu o CONȘTIINȚĂ supremă, la care ajunseseră după consumarea propriei vieți. Manechinele acelea purtau în mod vizibil pecetea MORTII”. Ultima etapă, încă în germene, se anunțase, așadar, cu destulă vreme înainte.

„Teatrul morții” ne mai arată și că discursul lui Kantor despre manechine pare acum apropiat mai degrabă de acela al lui Bruno Schulz (autorul *Manechinelor*) decât de acela al lui Craig. Într-adevăr, dacă manechinul este la Kantor, ca și supramarioneta la Craig, un procedeu de transcendență și, prin aceasta, un model pentru actor, în schimb, spre deosebire de Craig, el îl interesează pe Kantor nu pentru că ar avea ceva din prestigiul anticilor idoli sacri, ci pentru banalitatea lui de obiect modern degradat, inferior. Transcendență și banalitate, iată o ambivalență esențială pentru Kantor, punct de vedere împărțit și de Schulz, cel care, în volumul citat mai înainte, face elogiul materiei aflate „pe treapta cea mai de jos”, materie întruchipată, după părerea lui, de către manechin, această paiață de doi bani, această pocitanie „cu o stângăcie de golem” bună de așezat printre „figurile muzeului Grévin” ori de „exhibat prin bălciuri”, dar ale cărei puteri, adaugă el, „ar trebui să ne ferim să le desconsiderăm”. Textul lui Schulz continuă apoi cu un frumos pasaj ce evocă tânguiriile omuleților de ceară închiși în barăcile din Iarnaroace, care dau astfel glas suferinței unor vieți încătușate pe vecie în

temnița jalnicelor lor trupuri. Căci în aceste făpturi neînsemnate, disprețuite și atât de „ieftine”, se ascunde patetismul sfâșietor al unei materii siluite, brutalizate.

Modelul manechinului, modelul figurii de ceară oferit de Kantor actorului aparține, așadar, unei culturi marginale, admise „la limită” și situate, prin urmare, departe de „splendidele temple ale artei”, în sfera „ciudățeniilor lipsite de orice valoare”. E o primă formă a transgresiunii dorite de Kantor, dar ea nu se oprește aici; adevărata forță de transgresare a canoanelor artistice vine mai ales din erezia „acestor creaturi lucrate după chipul și asemănarea omului, într-un mod aproape profanator și cvasiclandestin” și marcate de „latura obscură, nocturnă, răzvrătită a demersului uman”. Se vede că nici de data aceasta Kantor nu a uitat spusele lui Maeterlinck despre „neliniștitorul mesaj” transmis nouă prin intermediul acestor plămuiți ce „iau înfățișarea înșelătoare a omului viu” și că înțelege să se folosească din plin de acel amestec de „repulsie și atracție”, de acea „tensiune între interdicție și fascinație” pe care le provoacă manechinul.

Recapitulând „acuzățiile” aduse manechinului – crearea iluziei mincinoase, folosirea frauduloasă a aparențelor, apelul la artificii naiv –, Kantor le adaugă încă una: „Proteste de unei filozofii care, de la Platon și până în zilele noastre, decretează că scopul artei este mai curând acela de a revela Ființa și spiritualitatea ei, decât acela de a se bălăci în concretețea materială a lumii, în această escrocherie a aparențelor ce reprezintă nivelul cel mai de jos al existenței”. Kantor crede, dimpotrivă, că manechinul este indispensabil teatrului său, un teatru al morții, tocmai pentru încărcătura lui de materialitate datorată acestor aparențe. „Prezența manechinului e în deplină concordanță cu convingerea mea tot mai fermă că arta nu poate exprima viața decât prin absența vieții și prin recurgerea la moarte, folosindu-se de aparențe [s.n.], de vidul spiritual, de absența oricărui mesaj”. Iată de ce manechinul poate deveni în teatrul practicat de el „un MODEL care să incarneze și să transmită un profund sentiment al morții și al condiției omului mort, un model pentru ACTORUL VIU”.

Fără îndoială, însă, că deasupra tuturor acestor argumente stă capacitatea manechinului de a face să renască acea teamă, acea „înfiorare metafizică” în care Kantor a văzut mereu esența relației originare dintre actor și spectator. De aceea, în „Teatrul morții”, el va relua și, într-o oarecare măsură, va răsturna discursul lui Craig din „Actorul și supramarioneta” referitor la apariția actorului. Această apariție, care însemna pentru Craig începutul decăderii teatrului și triumful orgoliului individual, al vanității omenești, este, dimpotrivă, pentru Kantor expresia unei mize teatrale considerabile, implicând o „COMUNICARE de importanță capitală”. Primul actor putuse, într-adevăr, să trezească în cei ce-l priveau sentimentul unei „înfiorări metafizice” tocmai pentru că el apărea ca o făptură *de aici* și, totodată, *de altundeva*, pentru că părea să semene cu toți ceilalți, fiind totuși atât de diferit de ei. Un străin, un trimis al morții, dar și un om viu, aidoma spectatorilor, despărțit însă de aceștia printr-o barieră cu atât mai inimaginabilă, mai înfricoșătoare, cu cât era absolut invizibilă – iată imaginea actorului din primele vremuri ale teatrului, „imagine vie a OMULUI ieșit dintr-o lume a tenebrelor”, imagine legată de „MOARTE, de tragica și înspăimântătoarea ei frumusețe”.

Ceea ce Kantor vrea, așadar, să regăsească în teatru, ceea ce vrea să reintroducă în experiența spectatorului este această surprindere, această *uimire* originară – *uimire* în înțelesul cel mai puternic și cel mai „metafizic” al termenului – provocată, ca și în tragedia greacă, de apariția unui mesager al morții. În acest sens vorbește el, în notele de regie la *Clasa moartă*¹, despre căutarea elementului straniu, a „stranietății”, „a unei stranietăți atât de accentuate, încât publicul să o poată resimți ca pe un șoc dureros”. Iar printre mijloacele indicate mai apoi ca exemple de instrumente ale producerii șocului se numără și apariția neașteptată și tulburătoare a unui străin, alături de apariția unei fantome ori de nălucile ce ne bântuie visele, „acele personaje care ne par atât

de apropiate când le visăm, dar care se poartă dintr-odată ca și cum ne-ar fi devenit complet STRĂINE... Căci așa se comportă deseori morții din visele noastre”.

În comentariile făcute de Kantor în legătură cu secvența spălării cadavrelor din finalul *Clasei moarte*, frapează insistența regizorului asupra împletirii temelor străinului și „straniului”, un straniu permanent asociat morții și înălțat la rangul de dimensiune esențială a artei. „Cu prețul caracterului lor STRANIU și al MORȚII, personajele dobândesc șansa de a deveni OBIECTE de artă”. Trei cuvinte scrise cu majuscule, trei criterii ce-ar putea fi întâlnite și în definirea actorului în raport cu manechinul. Și atunci, ce-ar trebui făcut pentru ca, într-o intrigă dramatică, într-un spectacol având toate aparențele vieții, să regăsim absența de viață a obiectului? „Pentru a realiza așa ceva, va trebui să transformăm din nou personajele în STRĂINI, să înlăturăm orice aparență de viață și de participare la o povestire reală a acestora”, ceea ce presupune „să le despuim, să le supunem rușinii de a apărea în toată goliciunea lor, precum leșurile într-un osuar”. Misiune de care se va achita Femeia de serviciu, Măturătoarea, versiune derizorie a „Femeii cu coasa”, adică a MORȚII.

Parada vidului : moarte și degradare

Măturătoarea reprezintă în primul rând mijlocul de a aduce pe platoul de joc al teatrului o „muncă dintre cele mai «de jos»”, asociată, în plan simbolic, cu „materia în descompunere” și, în al doilea rând, adaugă Kantor, mijlocul de a arăta „într-o manieră aproape clovnescă declinul și pieirea oricărui lucru”. Dar îndeletnicirile Măturătoarei îi privesc și pe oameni : ea este cea care se ocupă de spălarea cadavrelor, căci îndeplinește și funcțiile Morții, astfel încât „transformarea sa finală într-o hidoasă patroană de bordel”, comentează regizorul, „pare să unească noțiunile cele mai îndepărtate într-un conglomerat implacabil, dar atât de omenesc : moarte, rușine, circ, putrefacție, sex, simulacru, degradare, umilință, descompunere, patetism, absolut”.

1. Cf. Kantor, *Les Voies de la création théâtrale*, XI, ed. cit., pp. 79-176. Toate citatele care urmează referitoare la *Clasa moartă* sunt extrase din aceste pagini.

Într-adevăr, Măturătoarea-Moarte e autoarea unor „ghidușii” destul de macabre. La un moment dat, ea împinge în scenă un leagăn mecanic având aspectul unui mic sicriu, înăuntrul căruia se rostogolesc două bile de lemn. Kantor ne asigură că această mașinărie simbolică este o „glumă”, însă una mai degrabă „metafizică”, am zice, fiind destinată să sugereze „nașterea și moartea – două noțiuni complementare” ce exprimă astfel esența spectacolului. Căci dacă regizorul construiește *Clasa moartă* în jurul a două universuri, cel al copilăriei și cel al bătrâneții, o face pentru că, aflate la limita realității pragmatice, ele se învecinează amândouă cu starea de neant. Figurând copilăria cu ajutorul unor mici manechine inerte și dând chiar și actorilor reali – întruchipări ale bătrâneții – un aer cadaveric, de ființe „de pe altă lume”, Kantor pare să caute expresia ultimă – și cea mai concentrată – a complementarității despre care vorbea.

Când publicul intră în sală, actorii se află deja acolo: niște bătrânei semănând izbitor cu acele figurine de ceară ce înfățișează oamenii „de parc-ar fi vii”, îmbrăcați în haine negre de doliu potrivit unei tradiții ancestrale, stau nemișcați lângă băncile evocând un catafalc pe care se vor așeza în curând. „În fața acestei înfricoșătoare imobilități inumane asemănătoare aceleia a morților”, în spectatorul ce dă cu ochii pentru prima oară de bătrâneii aceștia încremeniți ar trebui să se trezească un sentiment confuz, tulbure, „de repulsie și atracție”, notează Kantor în caietul său de regie. După ce va lua loc, spectatorul îi va vedea pe actori însuflețindu-se brusc, mișcându-se o vreme sacadat „ca manechinele” și apoi înțepenind din nou. Ceva mai târziu, ei vor ieși din scenă mergând de-a-ndăratelea și se vor mai întoarce o dată pentru a-și face o Grandioasă Intrare, cea a unor morți reveniți printre cei vii în acordurile unui vals nostalgic, ecou al trecutului definitiv pierdut.

Astfel, grație acestor repetate treceri de la imobilitate la mișcare, de la inanimat la viu, actorii îi vor oferi publicului o „PARADĂ triumfătoare și funebră”, „marea paradă a circuitului morții” cu care se deschide reprezentarea, una bazată în întregime pe jocul dintre actor și manechin, în care actorul – adevărat

„automat tragic” – se va deosebi doar cu mare greutate de dublul său inert, manechinul.

Căci pentru acest „ultim joc al iluziei”, cum definește Kantor *Clasa moartă*, regizorul (dirijor în persoană al intrărilor și ieșirilor din scenă) a creat formidabila imagine a simbiozei tinerețe-bătrânețe, „altoind”, ca să zicem așa, pe trupul actorilor reali – bătrânii –, dublurile lor tinere, manechinele-scolari, „copilași semănând cu niște micuțe cadavre” ce se agață cu disperare de cei dintâi, se cațără pe ei, se ghemuiesc ori se târăsc la picioarele lor, „excescențe” simbolice, figurări ale unei copilării și ale unei adolescențe rămase de mult în urmă, dar cu neputință de uitat. Corpuri-obiecte, fantome devenite efigii, simboluri ale trecutului mort, ale trecutului absent/prezent, manechinele sunt, alături de actorii cu mișcări mecanice, de robot, cheia creării iluziei: tensiunea dintre inanimat și animat văzută ca trecere de la starea de moarte la starea de viață. Comentând în însemnările sale de regie momentul când figura până atunci imobilă, „moartă”, a Măturătoarei începe să se anime, Kantor, pentru care acest moment reprezintă emblema iluziei teatrale, scrie:

Este momentul visat de către toate FIGURILE DE CEARĂ, în toate Iluziile (în cazul în care s-ar dovedi capabile să viseze).

Căci scopul lor primordial este, după cum se știe, să atragă și să păcălească spectatorul, făcându-l să le creadă vii.

Al doilea scop urmărit de ele, mai perfid, este acela de a crea senzația de inerție și de moarte, care înlocuiește neconținut viața.

Al treilea scop (inaccesibil): să mai înșele încă o dată publicul, să-l uluiască și să-l înspăimânte cu posibilitatea inumană de a trece de la starea de moarte la starea de viață.

Așadar, aici se află, în viziunea lui Kantor, miezul secret al iluziei teatrale: în legătura intimă a actorului cu manechinul sau cu statuia care se însuflețește, în dificultatea imensă a spectatorului de a decide între inert și viu, în subtilele glisări dinspre viață spre moarte ori dinspre moarte spre viață, explorate în profunzime de *Clasa moartă* grație cuplului actor-manechin și

rețelei complexe de relații stabilite între dublurile ce par să se multiplice la infinit.

Manechinul sau figura de ceară ale lui Kantor se înscriu vizibil în moștenirea lăsată de Schulz și de Maeterlinck. Imagini degradate ale vechilor strigoi, așa cum le propune modernitatea, ele continuă totuși să păstreze ceva din forța acelei „stranietăți” care, deși tratată în registrul derizoriului, trădează o experiență a angoasei și chiar a durerii. „Creatură marcată de moarte”, veritabil „intermediar între un actor mort și un actor viu”, figura de ceară este sursa acelui sentiment de bizar, de straniu, care, crede Kantor, ar trebui să șocheze dureros publicul.

Moartea și degradarea își dau astfel mâna pentru o „ultimă paradă”, acea „paradă vidă”, acea „celebrare care nu duce nicăieri” al cărei punct culminant este numit – cum altfel? – „complicitatea cu vidul”. Și totuși, în plin „simulacru înșelător”, în plină iluzie ce lasă un gust de „improvizație încropită repede și prost”, își face loc un fior tragic, reînvie ceva din emoția tragediei antice. Căci teatrul acesta cu actori-manechine și cu figuri de ceară se naște tocmai din tensiunea febrilă a întâlnirii cu fantomele, sub ochii fiecărui spectator intrat pentru prima oară într-o sală unde, nemișcați ca niște morți, îl așteaptă actorii.

Genet, oglinda lui Narcis și oglinda lui Gorgo

Arta și moartea sau teatrul în cimitir

Ca și pentru Kantor, pentru Genet, arta nu se face decât în vecinătatea teritoriilor morții. Numai dialogul cu cei morți îi poate da acesteia adevărata ei dimensiune, susține dramaturgul francez. Ceea ce urmărește teatrul lui Genet este, în primul rând, ceea ce fascinează, de exemplu, la un artist plastic precum Giacometti: „Giacometti nu lucrează nici pentru contemporanii săi, nici pentru generațiile viitoare; el sculptează statui care să-i încante înainte de toate pe morți”. Opera lui capătă astfel o veritabilă măreție, căci, pentru a fi măreață, „orice creație artistică trebuie [...] să coboare în timp de-a lungul câtorva milenii, să ajungă, dacă se poate, până la imemoriala noapte înșesată de morți care se vor recunoaște în acea creație”. „Nu”, insistă Genet, „opera de artă nu este destinată generațiilor de-abia născute. Ea e închinată oastei, câtă frunză și iarbă, a celor plecați dintre noi”.

Ideea unei opere a cărei grandoare e strâns legată de moarte are la Genet un dublu aspect. Ea privește mai întâi relația dintre sentimentul pe care i-l inspiră statuile lui Giacometti și teroarea resimțită în fața statuii lui Osiris din cripta de la Luvru: „Mă cuprinsese frica, pentru că nu încăpea îndoială că era vorba despre un zeu”. În fața unor statui de Giacometti, trece printr-o stare asemănătoare, simte „o emoție foarte apropiată de acea teroare și o fascinație aproape la fel de intensă”. Așadar, pentru Genet, statuile lui Giacometti sunt „locuite” de o prezență invizibilă,

din sfera divinității. Să nu uităm, de altfel, că nici femeile sculptate de acesta nu sunt pentru el statui de zeițe, ci zeițe adevărate. Adică nu doar niște simple imagini, ci veritabili *eidola* arhaici, care înscriu în vizibil prezența efectivă a unui invizibil ce trimite la un inaccesibil *altundeva*. Sunt statui obișnuite, au un aer familiar, însă par în același timp că se află la mii de leghe distanță: „Deși le vedem, unde sunt ele de fapt?”. Acest *altundeva* căruia îi aparțin nu este altceva decât tărâmul morții: „Deși sunt aici, deși sunt de față, unde sălășluiesc în realitate aceste figuri ale lui Giacometti, dacă nu în moarte? De unde evadează la fiecare chemare a privirilor noastre, ca să se apropie de noi”.

Astfel, ca și actorul lui Kantor, statuile lui Giacometti sosesc din lumea morților; totodată însă, printr-un soi de neîntreruptă și ciudată circulație între această lume și aceea a oamenilor vii și tocmai pentru că vin de acolo, pentru că s-au desprins din moarte, ele sunt făcute pentru morți. Lor li se adresează, „oștirilor nesfârșite ale morților”. „Când am spus *pentru morți*”, adaugă Genet, „m-am gândit și la faptul că mulțimea asta nenumărată ar trebui să vadă și ea, în sfârșit, ceea ce n-a putut vedea când era în viață, când se ținea dreaptă în picioare și nu fusese culcată încă în pământ. Nu avem nevoie, prin urmare, de o artă fluidă, ci, dimpotrivă, de una foarte dură, dar înzestrată cu puterea stranie de a pătrunde pe teritoriile morții, de a se infiltra ca o apă prin zidurile poroase ale împărăției umbrelor”. În esența ei, arta mijlocește dialogul dintre lumea vie și lumea moartă.

Tot ca și Kantor, Genet consideră că viața omului nu-și capătă înțelesul deplin decât privită dinspre regiunile morții. „Opera lui Giacometti”, afirmă Genet, „îi vorbește «poporului de morți» despre singurătatea fiecărei ființe și a fiecărui lucru de pe lumea asta și îi arată că această singurătate este titlul nostru de glorie cel mai sigur”. Acesta este și sensul artei, iar lecția lui Giacometti i se alătură astfel celei a lui Rembrandt: aceeași exaltare prin artă a universului secret care există în fiecare singurătate, a acelui univers secret pe care nici Genet nu va înceta să-l celebreze în scrierile lui și a cărui măreție e dată de vecinătatea morții. Înconjurată din toate părțile de moarte, fiecare statuie a lui

Gicometti pare să iasă din tenebre și, în același timp, să se retragă în tenebrele unei nopți „într-atât de îndepărtate și totodată atât de dense, de compacte, încât nu se mai deosebește cu nimic de moarte”. Dar statuile acestea, venite din timpuri imemorabile și din spații aflate parcă la capătul pământului, nu ne trimit oare cu gândul la acel străvechi mormânt original despre care vorbea Michel Serres? Purtând marca vremurilor arhaice, învăluite în bezna începutului de lume, nu ne dau ele sentimentul că ar fi fost dezgropate? Giacometti i-a mărturisit odată lui Genet că plănuise cândva să facă o statuie și să o îngroape, „dar nu ca să fie găsită sau, în orice caz, să fie găsită mult mai târziu, când nu numai el însuși, ci chiar și amintirea numelui său vor fi dispărut cu totul”. N-am putea recunoaște aici dorința lui Giacometti de a nu se adresa decât morților sau de a oferi celor vii un lăcaș de veci a cărui origine, a cărui valoare fondatoare s-ar pierde în negura timpurilor?

Giacometti a sculptat și statui reprezentând oameni „în mișcare”, statui, remarcă Genet, cu picioare imense, masive, înfipte într-un bloc solid de piatră și cu un trup subțire, lung și deșirat, terminat printr-un cap minuscul. Sugestia nu este însă aceea a încercării unui corp captiv de a se smulge din locul unde e ținut, ca în cazul statuiilor sculptorului lui Ibsen, despre care am vorbit mai înainte. „Femeile nu se zbat să iasă din glodul greu și lipicios: la apusul soarelui, ele se pregătesc să coboare lin, alunecând pe o pantă cufundată în umbră...” Se vor îndrepta, așadar, spre o zonă a întunericului, invizibilă. Această deplasare a materiei spre invizibil contează pentru Genet mai mult decât tentativa de desprindere din strânsoarea ei. Artă a vizibilului, dar însuflețită de elanul spre invizibil, așa ar putea fi definit teatrul lui Genet, un teatru deseori obsedat de amintirea umbrelor de piatră ale lui Giacometti.

Asemenea sculpturilor lui Giacometti, formele teatrale ar trebui să fie și ele înconjurată de teritoriile morții. Arhitectului din „Straniul cuvânt de...” Genet îi cere să reintroducă cimitirul în incinta orașului și să plaseze teatrul în apropierea lui, ba mai mult decât atât, să-l așeze chiar printre morminte. Căci, pentru

Genet, unui urbanism căruia nu-i pasă de morți nu-i pasă nici de teatru. Într-o societate în care moartea valorează tot atât cât un produs de băcănie, teatrul e sortit pieirii, în orice caz, acel teatru adevărat, care, în viziunea lui Genet sau a lui Artaud, pretinde o gravitate ce implică întotdeauna o anumită familiaritate cu moartea. Singurul și veritabilul public de teatru este, crede Genet, „acela care se simte în stare să se plimbe noaptea printr-un cimitir ca să întâlnească misterul și să-l înfrunte”. Un gest lipsit de orice frivolitate sau presupunând, la rigoare, „o frivolitate vecină cu demența”, ca aceea a lui Hamlet, bunăoară, ascunsă sub masca nebuniei în dialogul cu Ofelia, sau în scena „teatrului în teatru”, moment în care Hamlet mizează totul pe o carte. Dacă Genet își dorește un teatru „printre morminte”, e pentru că moartea înseamnă mister, înseamnă taină de nepătruns, în opoziție cu spiritul analitic, cu luciditatea atotștiutoare de care dramaturgul s-a săturat până peste cap, după cum el însuși mărturisește. Avem nevoie și de tenebre, avem nevoie și de lucruri ce rămân neînțelese, iar teatrul ar putea să ni le ofere.

Simțul gravității, simțul misterului – iată ce-i cere Genet lui Roger Blin atunci când acesta se pregătește să pună în scenă *Paravanele*. De altfel, asimilarea spectacolului teatral cu o ceremonie închinată morților va constitui ideea de bază din întregul volum *Scrisori către Roger Blin*¹. În textul consacrat *Paravanelor*, exigențele amintite mai sus se înscriu într-o definiție mai largă a teatrului, conceput ca sărbătoare destinată *deopotrivă* celor vii și celor morți, o sărbătoare solemnă ca un ritual, încărcată de mister și menită să „dărâme barierele care ne despart de morți” așa cum vor fi dărâmate, sfâșiate, paravanele din piesă, cu ajutorul cărora fuseseră delimitate pe scenă spații-lizieră între lumea vie și lumea moartă. *Paravanele* – piesă a întrepătrunderii vieții cu moartea; *Paravanele* sau teatrul în cimitir. Tabloul al optulea este plasat, într-adevăr, într-un cimitir, în apropierea mormântului lui Si Slimane. Nu avem de-a face, ce-i drept, cu cimitirul „tradițional”, populat de strigoi și de fantome, dar și

aici morții vorbesc ori stau de vorbă cu cei vii. Asistăm și la o veritabilă scenă de evocare, chiar dacă la sfârșitul ei fantoma, *eidolon*-ul, nu se înalță deasupra mormântului. Mortul va grăi însă prin gura unui om viu, devenit din acea clipă Gura (altfel spus, „purătorul de cuvânt”), Gura-mesager a umbrei nevăzute. În comentariile pe marginea acestei lungi scene, Genet își exprimă preocuparea și dorința de a înscrie replicile Gurii într-o serie de tensiuni și de ambiguități: tensiune între familiaritate și solemnitate (tonalitatea frazelor are ceva apropiat și depărtat totodată), tensiune între joc și realitate.

După un ritm alert, lentoarea trebuie să apară ca o marcă a solemnității. Aș vrea ca publicul să știe că e vorba despre un joc (evocarea unui mort), dar aș vrea și ca acest Joc să-l miște, să-l emoționeze până-ntr-atât încât să se întrebe dacă nu cumva, în spatele lui, se ascunde o realitate: cu alte cuvinte, trebuie ca raporturile celor doi actori cu Evocarea să fie atât de familiare, încât publicul să aibă sentimentul că Evocarea intervine în mod natural, că e ceva la fel de firesc ca pregătirea unei supe sau ca ștampilarea buletinului în cabina de vot.

Cititorul acestor însemnări nu trebuie să uite însă că teatrul unde se joacă această piesă se află într-un cimitir, că afară e noapte și că, undeva, cineva dezgroapă probabil un mort pentru a-l îngropa în altă parte.

Astfel, în plină atmosferă gravă, solemnă impusă de vecinătatea morților, familiaritatea, firescul, naturalul trebuie neapărat păstrate, după cum trebuie păstrată și incertitudinea: oare dialogul dintre bărbatul mort și femeia vie ține de joc sau de realitate? În final, Genet va înscrie scena – și teatrul, în ansamblul său – într-un spațiu în care morții sunt îngropați și dezgropați de-adevăratelea, într-un cimitir „în activitate”, cum este acela din „Straniul cuvânt de...”, un spațiu unde moartea își făptuiește în mod real lucrarea. Căci numai aici își poate împlini actorul adevărata sa vocație de „mim funebru”, numai aici poate el „să-i redea unui mort viața și să-l facă să moară din nou”, așa cum se întâmpla în Roma Antică în timpul „marii parade de dinaintea îngropării unui cadavru”. Această „înviere” și această „a doua moarte” –

1. *Lettres à Roger Blin*, Gallimard, Paris, 1966.

desigur, nu identice, dar destul de asemănătoare cu cele ale lui *shite* din piesele no – nu vor fi niciodată absolut sigure. Ele vor lăsa întotdeauna loc dubiului, întrebărilor : e vis sau e realitate ? E simulacru sau e adevăr ?

Monumentalul, mormântul gol și jocul de oglinzi

În teatru, mormintele sunt figurate prin catafalcuri goale. Și totuși gravitatea lor monumentală sugerează fără echivoc prezența morții adevărate, cimitirul real. Încă din 1954, cu mult înainte de „Straniul cuvânt de...” și de *Scrisorile către Roger Blin*, în câteva *Fragmente*¹ publicate în revista *Les Temps Modernes*, Genet distingea între monumentalul imobilității solemne, al „figurii inalterabile al cărei conținut definitiv este moartea” – acest „prestigiu absolut” legat de atemporal – și monumentalul ca expresie a unei civilizații apuse, care „nu mai construiește decât morminte false, aparente”. „Marea paradă”, cu tot fastul ei, se organizează, de fapt, în jurul unui simulacru : mormântul gol. Teatrul nu este nici el altceva decât un act solemn, dar lipsit de o veritabilă eficacitate, un act prin care se creează „o aparență pururi rece și sterilă, a cărei construcție, reluată la infinit, nu se termină niciodată”. De unde și următoarea definiție a performanței : „să înalți un cavou care nu va exista niciodată, nu va fi existat vreodată, nu va închide nimic în el. Și totuși să nu renunți să-l construiești, la început în taină, iar mai apoi în modul cel mai necruțător și totodată cel mai ceremonios cu putință, să dezvălui pretextul care a stat la baza construcției : un cadavru”. În acest punct al textului, Genet simte nevoia să adauge o notă esențială, pe care o „agață” realmente de un cuvânt-cheie pentru teatrul lui : *ceremonial*. Făcând o paralelă între scris și sculptură și subliniind strânsa lor legătură, dramaturgul constată :

Desprinse din limbaj cu dalta mea cea rece, cuvintele, blocuri netede, sunt și ele niște morminte. În cuvinte stă închisă, veșnică prizonieră, o nostalgie tulbure, nedeslușită, după faptele de

odinioară ale oamenilor, fapte cărora morții însângerați de atunci ar ști să le dea un nume. Aici, pe hârtie, morții tac. Faptele s-au săvârșit altundeva și în alte vremuri, mitice, iar cuvintele ce le desemnează nu mai păstrează decât palida lor licărire. Cât de exact mai poate fi astăzi cuvântul *ceremonial*, exceptând ceea ce a mai rămas în el din ideea de rigoare, de ordine și de putere lumească ?

De fantomele venite să răzbune un sânge vărsat mișelește, prezente în tragedia greacă sau shakespeariană, teatrul lui Genet își amintește vag, și recunoaște asta. Totuși „palida licărire” a acestor amintiri este singura care, aureolând arhitectura pur verbală a unui asemenea tip de teatru, îi precizează și îi nuanțează sensul. Căci întregul eșafodaj de cuvinte deplânge aici zădărnicia invocației funebre, sentimentul de vid și de tăcere ; actul „sculptării unei pietre în formă de piatră”, ne spune un text din *Fragmente*, este legat de ideea sinuciderii și a amuțirii finale. Un act „echivalent cu «a tăcea»”. Un ciudat paradox face însă ca acest act să fie legat de *colossos*-ul original, de rudimentara stelă funerară, de primul mormânt. Astfel încât tot acest ceremonial desfășurat în jurul unui cadavru prezent/absent, care nu reprezintă la Genet decât un *simulacru de ceremonial*, și tot acest univers spectral care trimite, în același timp, la vid, la absență și la piatra comemorativă par cu atât mai bizare !

În aventura lui Genet, moartea dublează întotdeauna privirea, fie ea și cea mai frivolă. De asemenea, fiecare gest poartă pecetea morții. Pentru ceremonialul funebru cu mormânt gol și catafalcul pe care nu e depus nici un cadavru real, orice privire, orice gest modelează vizibil o absență. „Aventura mea va fi funebă prin faptul că orice acțiune este, în mod categoric, trăită și gândită nu pentru a genera acțiunea următoare, ci pentru a se reflecta în ea însăși, pentru a erupe, a exploda și a se autodefini cu cea mai mare rigoare, până în momentul aneantizării sale totale. Exemplu : catafalcul pe care *nu* se află sicriul cu trupul neînsuflit al împăratului Germaniei oferă prilejul unei false ceremonii, simulate, găunoase, scurte sau lungi, în cinstea oricărui fel de absență”. Vrând să dea expresie acestui permanent joc între absență și

1. *Fragments et autres textes*, Gallimard, Paris, 1990.

prezență, spectral și piatră, vid și materialitate, joc în care vede adevărata esență a teatrului, Genet va apela și la un alt procedeu, cel al imaginii reflectate în oglindă, făcând din el un soi de metaforă geamănă cu aceea a mormântului gol.

În *Balconul*, oglinzile multiplicare devin echivalentul mormintelor multiplicare, iar „camera cu oglinzi” ia locul mai vechii camere „a aparițiilor”. Repetatele răsfângeri ale imaginilor anulează, în cele din urmă, realitatea, instalând o „absență solemnă”, care transformă încăperea într-o anticameră a morții. În arhitectura spațiului Marelui Balcon, înlănțuirea și întretăierea reflexelor este și o înlănțuire, o răscruce a mormintelor. Fiecare contemplare în oglinzile din saloane înseamnă o intrare în moarte, iar în Camera doamnei Irma, situată în centrul edificiului, oglinda dublă din fundul scenei se deschide, în tabloul al nouălea, lăsând să se vadă „Salonul Mausoleului”, centrul-pereche al Camerei cu oglinzi.

Fără îndoială, cele două metafore – a oglinzii și a mausoleului – au fost alese pentru a exprima acea alianță a materialului cu imaterialul, despre care Genet vorbește pe larg în *Fragmente*. El susține aici, așa cum am mai arătat, că aventura funebră în jurul unei „ceremonii închinare oricărui fel de absență” vizează „construirea unei civilizații spectrale”, dar că scopul ei nu poate fi atins „folosind alte vocabule în afara celor ce reflectă o realitate compactă și continuă”. În teatru, spectralul nu există decât dacă e înscris în vizibil, în materialitate. În teatru, adică în acea sferă paradoxală a „durei aparențe”, care ține în egală măsură de rigiditatea monumentalului și de evanescența reflexului.

În jocurile de reflexe din teatrul lui Genet, oglinda lui Narcis stă alături de cea a lui Gorgo. Antichitatea, ne amintește Vernant¹, cunoștea trei mari mituri legate de oglindă: al Gorgonei, al lui Dionysos și al lui Narcis. La ieșirea din templul de la Lycosura

descriș de Pausanias, exista o oglindă în care cel ce se privea nu vedea decât imaginea încrețită a propriului chip, în vreme ce figurile zeilor apăreau cu o extremă claritate. Vernant ne explică ambiguitatea imaginii reflectate în luciul metalului: umbră efemeră, golită de realitate, pe de o parte (cel ce se oglindește e un spectru lipsit de substanță și de formă), și contur limpede, pe de altă parte (cel ce se oglindește e o putere dintr-o altă lume, dintr-o altă realitate, diferită). Oglinda de la Lycosura este, așadar, o poartă deschisă spre acel tărâm al morților unde credinciosul nu va mai fi decât o siluetă vagă, tulbure, un spectru fără chip și fără văz, dar și o poartă deschisă spre splendoarea divină. Astfel, conchide Vernant, această oglindă cu totul specială marchează importanța deosebită a oglinzii în cultura antică, valoarea ei de obiect-cheie „în privința raporturilor ambigue dintre vizibil și invizibil, viață și moarte, imagine și real, frumusețe și hidoșenie...”, „în măsura în care el, mai mult ca oricare altul, servește la problematizarea relației a vedea-a fi văzut”.

În jurul acestei relații e construit, de altfel, și episodul oglinzii din mitul lui Perseu, eroul care a înfruntat-o pe Gorgo. Maska înfățișând monstruoasa creatură semnifică, după cum se știe, moartea privită drept în ochi: să o vezi pe Gorgo înseamnă să vezi, ca și în oglinda de la Lycosura, ceva fără chip și fără formă, dar mai înseamnă și să intri în legătură cu o forță supranaturală. Perseu o poate răpune pe Gorgo numai pentru că nu se uită la ea direct, ci prin oglinda unui scut pe care i-l ține în față zeița Atena, protectoarea lui; el îi privește, așadar, doar imaginea reflectată, Gorgo fiind, de fapt, „absentă în prezența/absență a imaginii ei”, ceea ce nu implică totuși o ruptură totală între lucrul real și lucrul reflectat, căci imaginea răsfântă de scutul eroului își păstrează întreaga ei putere de a semăna teroarea.

1. Pentru oglinda lui Dionysos și cea a lui Narcis, vezi Jean-Pierre Vernant, *L'Individu, la mort, l'amour*, cap. VIII, „Un, deux, trois... Eros”, iar pentru oglinda lui Gorgo, cap. VI, „Au miroir de Méduse”. Despre raporturile dintre oglindă și moarte, vezi și studiul lui Agnès Minazzoli, *La Première Ombre. Réflexion sur le miroir et la pensée*, Minuit, Paris, 1990.

Apropiată încă de *eidolon*, [...] aruncând o punte între lumea de aici și lumea de dincolo, făcând ca invizibilul să devină vizibil, imaginea lui Gorgo întrunește atât trăsăturile unei prezențe supranaturale, neliștitoare, malefice, cât și pe acelea ale unui simulacru înșelător, ale unui artificiu menit să captiveze privirea și să creeze iluzia.

Dionysos va fi ucis, iar trupul îi va fi sfărtecat de Titani tocmai pentru că, identificându-se cu o falsă aparență a propriei persoane, devine victima unei asemănări care induce în eroare. Pe când Narcis, îndrăgostit de imaginea chipului său oglindit în apele fântânii, dar neștiind că despre el e vorba, traversează experiența paradoxală și sinucigașă a încercării de a se regăsi în *celălalt*. Astfel, în toate oglinzile Antichității, aceste jocuri ale *aceluiiași* și ale *celuilalt* deschid drumul spre o înțelegere a imaginii sinelui ca reflectare, dar o reflectare în centrul căreia se află Celălalt, străinul de esență divină, întruchipare a unei alterități a cărei expresie extremă o constituie Gorgo.

Oglinzile lui Genet sunt, într-un anume fel, urmașele oglinzilor antice. Ele servesc drept reflex unui spectral ce ține deopotrivă de oglinda lui Narcis și de aceea a lui Gorgo. E de ajuns, pentru a ne convinge, să-l ascultăm pe Archibald din *Negrii*: „Teatrul! Locul unde ne jucăm de-a oglinditul, numai că, încetul cu încetul, o să ne vedem dispărând în oglinda apelor lui, ca niște imenși narcisi negri”. În această mișcare acceptată ce duce la o dispariție în irealitatea imaginii reflectate, Village, incarnare a urii și a crimei, protestează zadarnic: „trupul meu vrea să trăiască”, spune el. Archibald îl contrazice calm: „nu va mai rămâne din tine decât spuma mâniei tale”, însă grăbindu-se să adauge: „Te vei transforma sub ochii lor într-un spectru și o să-i bântui”. În jocurile reflectării teatrale triumfă, până la urmă, un spectral în care corpul își pierde realitatea, dar în care se afirmă forța imaginilor. În reflexul spectral, ceva persistă totuși din puterea adevăratelor fantome.

Corpul costumat și manechinul sau actorul-statuie ca „bloc de absență”

Glorificare a imaginii și a reflexului, construcție a cărei arhitectură țesută din materie și din cuvinte se deschide spre vid, pentru ca „din acest vid să se desprindă o aparență care să arate vidul”, cum se spune în „Straniul cuvânt de...”, teatrul, în concepția lui

Genet, se îndreaptă către invizibilitate, aspiră la ea precum statuile lui Giacometti. Ca și ele, actorii, crede Genet, nu capătă masivitatea statuiilor decât pentru a ieși cât mai repede în întâmpinarea morții. Dar tocmai pentru a se identifica, pentru a se contopi cu reflexul, cu imaginea lor reflectată, și pentru a atinge acea zonă a celei mai depline libertăți, unde totul se cristalizează în „Absență” și în „Moarte”, personajele din primele tablouri ale *Balconului* – Episcopul, Judecătorul, Generalul – au nevoie de întreaga materialitate a teatrului. Căci numai datorită fastului teatral al ornamentelor costumului său Episcopul poate recuceri fortăreața de unde fusese alungat și unde își regăsește atributele esențiale ale funcției sale, a cărei exercitare îi împrumută ceva din încremenirea solemnă a statuiilor. Ceea ce-l determină, chiar în momentul când își afirmă hotărârea de a se îndrepta spre „Absență”, spre „Moarte”, să i se adreseze costumului său și să reia replica și la sfârșitul tabloului: „Podoabe! Mită episcopală! Dantele! Odăjdii aurite, voi, mai ales voi mă apărați cel mai bine de lume”. Într-adevăr, sub carapacea ornamentelor, corpul viu dispare, iar mâna „visează” – ea nu mai poate decât să schițeze „un gest vag, amintind de fâlăitul unei aripi”. Genet preia astfel, tratându-l într-o manieră proprie, paradoxul teatrului no: corpul-fantomă este, în același timp, corp statuar, înveșmântat, învăluit, acoperit. Iar somptuozitatea acestui corp-statuie trimite neîndoielnic la ideea de moarte.

Genet își dorește costume de ceremonie și pentru personajele din *Paravanele* – o spune în *Scrisori către Roger Blin* –, costume cerute de gravitatea paradei ce precede îngroparea cadavrlui, moartea lui definitivă; va trebui ca acestea să fie „cu totul ieșite din comun, de-a dreptul bizare și deci total nepotrivite pe trupul unui om viu”. Sunt veșminte care, așa cum făcea și supramarioneta lui Craig, îi interzic actorului gestul cotidian, realist, îl eliberează de orice tentație mimetică. „Dacă porți hainele astea, nu poți să deschizi o ușă – sau, dacă da, cine știe ce ușă e și cine știe unde dă!” E de la sine înțeles că acea ușă ciudată dă spre un *altundeva* neîntâlnit în viața reală, în viața de zi cu zi, spre un

teritoriu pe care – așa cum cred deopotrivă Craig și Genet – doar moartea te poate ajuta să-l numești.

Ca și oglinda-cutie („oglină, imagine aurită, împodobită ca o cutie de trabucuri mexicane”, spune Episcopul din *Balconul*), costumul gândit de Genet transformă actorul în acea efigie îmbrăcată frumos și „ornată” cu grijă, care evocă inevitabil corpul fără viață, nemișcat, expus în hainele lui „de gală” înainte de a fi înmormântat. Actor înțepenit într-o ultimă și perfectă imagine, cea de dinaintea dispariției definitive. În *Paravanele*, costumul Wardei este un veritabil echivalent al îmbrăcăminții și gătelii mortuare. Încă din tabloul al doilea, rochiile ei puse una peste alta ca și bijuteriile grele dau senzația că, deși vie, femeia pare să zacă într-un sicriu, că, sub rochiile ce o apasă ca o povară greu de purtat, „moartea își vede liniștită de treabă”. În același tablou, mantia aurie – care „ar trebui să semene într-o câțva cu veșmântul preoțesc purtat la sărbătoarea Zilei Domnului” – este pusă pe un manechin de răchită înainte de a fi îmbrăcată de Warda. Un manechin ce ar trebui să arate foarte frumos atunci când rămâne gol, precizează Genet. În tabloul al paisprezecelea, Warda, asemenea personajelor din primele tablouri ale *Balconului*, îi va vorbi oglinzii, iar acest discurs va coincide, ca și în *Balconul*, cu cel adresat costumului. Privindu-și „biete jupoane de culoarea aurului”, ea va da glas dorinței de a le vedea „capabile să evoce, prin ele însele, imaginea unei târfe în plină glorie”, cu alte cuvinte, de a le vedea exprimând esența ființei sale, fixând-o într-o tipologie (Episcopul din *Balconul* crede și el în forța de tipizare a costumului). Acesta este însă și momentul când Warda aspiră la statutul de manechin: „De-asta am muncit pe brânci, ca să ajung, în noaptea în care trăiesc, un fel de manechin aurit”. Sau: „Eu, Warda, eu ar fi trebuit să dispar încetul cu încetul pentru a-l lăsa locul unei prostituate perfecte, un simplu schelet pe care să atârne rochiile aurii”. Aidoma manechinului de răchită cu frumusețea lui descărnată, eliberată de leșul materiei. Ca și cum pentru Genet – ca, de altfel, și pentru Craig – nevolnicul trup de carne al actorului ar fi fără doar și poate strivit sub povara solemnității cerute de teatru.

Într-o scrisoare către Pauvert¹, devenită prefața piesei *Cameristele*, Genet își pune problema actorilor, în care vedea niște ființe mult prea marcate de natura lor umană, prea disponibile și prea distrase pentru a fi capabile de gravitate, și încheia spunând: „Știu, marionetele ar fi mult mai potrivite decât actorii. Teatrul a și început să se îndrepte către ele”. Oare nu s-a acordat prea puțină atenție acestei prezențe a marionetei și a manechinului ca perspectivă viabilă a jocului actoricesc în viziunea lui Genet? Fără îndoială că asta se explică prin faptul că dramaturgul a apelat destul de puțin la ele. Există, desigur, păpușile din *Negrii*, folosite ca dubluri ale Figurilor Curtii ori ca substitut posibil al cadavrului absent. Manechine mai întâlnim și în *Paravanele* – manechinul de răchită al Wardei, dar și marele manechin înalt de doi metri și jumătate din tabloul al doisprezecelea, despre care Genet notează în comentariile sale: „trebuie să fie un fel de stâlp-totem: un pic înfricoșător”. Regăsim astfel la Genet atracția pentru ambivalența marionetei și a manechinului, acesta din urmă fiind, în același timp, echivalent al zeului-obiect, *eidolon* vibrând de energiile invizibilului și imagine moartă, figură imobilă a unei realități absente.

Pentru Genet, actorul se înscrie, așadar, în tensiunea dintre prezență și absență, imobilitate și mișcare, tensiune la exprimarea căreia sunt chemate să participe, așa cum se întâmplă în cazul Wardei, costumul, imaginea reflectată în oglindă și manechinul. Uneori, acestora li se asociază cadavrul – aranjat după datină și expus ca efigie. În tabloul al cincisprezecelea din *Paravanele*, de pildă, trupul neînsuflețit al Wardei devine, conform didascalilor, obiectul unui veritabil ritual de toaletă mortuară, oficiat în spatele unui paravan transparent. Corpul îmbrăcat și gătit așa cum se cuvine este apoi ridicat în picioare, iar Genet ne descrie în amănunt somptuozitatea podoabelor acestei efigii, rochia ei aurie, obrazul fardat cu alb, bijuteriile, florile care o înconjoară... O autentică statuie costumată și pictată, pe care femeile din preajmă o vor face să meargă, pășind rar... Cine este această statuie? Warda înaintând spre moarte sau Warda întorcându-se din moarte? Este,

1. Textul scrisorii este prezent în *Fragments et autres textes*, ed. cit., pp. 101-107.

în orice caz, Warda – figură totemică a actorului, Warda care, asemenea statuilor lui Giacometti, înscrie în spațiul teatral acest corp statuar ce pare că se apropie și, în același timp, se depărtează de moarte. Căci, pentru Genet, actorul este purtătorul unei alterități. Corp-materie și corp-fantomă, el se află întotdeauna „pe buza prăpastiei dintre viață și moarte”.

Iluzia teatrală sau aparențele luate drept apariții

Afirmându-și convingerea că actorul își îndeplinește misiunea în imediata vecinătate a morții, Genet pare să încerce o depășire a vechii opoziții dintre *aparență* și *apariție*, opoziție în bună măsură fondatoare a istoriei imaginii în arta occidentală.

Când, în tabloul al treilea din *Balconul*, Generalul își contemplă imaginea în oglindă, în acea „clipă apropiată de moarte”, Genet îl pune să rostească un scurt monolog în care aparența capătă valoare de apariție: „Războinic învățat cu haina militară și la luptă, și la paradă, iată-mă aici în pura mea *aparență* [s.n.]. N-am în spate o armată, n-am nimic altceva. Pur și simplu *apar* [s.n.]”. Genet face astfel din reflexul în oglindă al unui corp-efigie, costumat și galonat, uniunea paradoxală a aparenței cu apariția. Să apară ca pură aparență – iată ce i s-a întâmplat Generalului în acea „clipă apropiată de moarte... când nu voi mai fi decât imaginea mea, răsfântă însă la nesfârșit de aceste oglinzi”. Totul se petrece într-o singură clipă, de iluzie, ca și cum fiecare ar putea spune împreună cu Chantal: „Realitatea mea sunt oglinzile voastre”, aceste oglinzi care preschimbă aparențele în apariții.

În scrisoarea către Pauvert, deja amintită, Genet remarcă în legătură cu ritualul liturghiei: „Din punct de vedere teatral, nu știu să existe ceva mai eficient decât momentul în care preotul ridică anafura și potirul cu vin. Momentul în care această *aparență apare* [s.a.], în sfârșit, în fața noastră”. Ceea ce dă eficacitate momentului este tocmai dificultatea de a decide asupra naturii a ceea ce ni se arată: să fie vorba despre un zeu sau

despre o simplă cuminecătură? Despre o prezență invizibilă sau despre niște obiecte materiale? Ei bine, prin fisura creată de această indecizie se poate strecura credința, singura capabilă să asigure eficiența ceremonialului, a reprezentației. „O reprezentație care n-ar acționa asupra sufletului meu ar fi inutilă. Ar fi și este inutilă dacă eu nu cred în ceea ce văd, în toate aceste lucruri care vor înceta să mai existe – care nu vor fi existat nicicând – odată cu căderea cortinei”. Firește, în artă, precizează Genet, credința în frumusețe înlocuiește credința religioasă, dar resortul esteticii scenei rămâne și aici convingerea că în miezul aparenței se va produce o apariție efectivă.

Oare Carmen, în *Balconul*, nu recunoaște deschis că, dintre toate scenariile evadării în imaginar propuse celor ce frecventează „Casa de iluzii” a doamnei Irma, cel mai mult o atrage apariția de la Lourdes a Fecioarei Maria? Când jucase „scena” pentru contabil, unul dintre clienții „Casei de iluzii”, fusese uluită, șocată chiar de efectele ei asupra acestuia și nespuse de fericită să vadă cum bărbatul trăise cu toată intensitatea momentul apariției efective. Firește, Carmen este personajul din piesă cel mai înclinat spre adevăr, spre realismul vieții, dar Genet nu-i ascunde lui Pauvert, în scrisoarea citată mai înainte, faptul că intenționează ca, prin intermediul ei, să-și realizeze visul de a înscrie forța apariției fulgurante în aparența actorului.

Pentru ca imaginea să aibă strălucire, ne amintește Genet în „Echilibristul”¹, trebuie ca ea să se îndepărteze de viață, trebuie ca Echilibristul să devină acel „bloc de absență” prin care este desemnat metaforic omul mort. „Cu alte cuvinte, să nu existe decât ca apariție”, își dorește dramaturgul. Singurătatea Echilibristului în lumina reflectoarelor trimite, pentru Genet, la singurătatea lui Narcis fascinat de propria-i imagine, dar un Narcis în a cărui ființă s-ar ascunde nu cochetăria sau nemăsurata iubire de sine, ci „altceva”, un „altceva” despre care Genet se întreabă „dacă nu cumva este însăși Moartea”. Echilibristul, acest Narcis dansator pe sârmă, se privește poate în oglinda lui Gorgo...

1. „Le Funambule”, în *Œuvres complètes*, vol. V, ed. cit., pp. 9-27.

Cel ce va dansa va fi mort – hotărât să caute frumusețea sub toate formele ei, capabil să o realizeze sub toate formele ei. Când vei apărea, pe chipul tău se va așterne paloarea – nu, nu mă gândesc la frică, ci la contrariul ei, la un incredibil curaj. Cu tot fardul tău și în ciuda sclipirii paietelor, vei fi livid, sufletul îți va fi livid. În momentul acela vei atinge perfecțiunea ca precizie a execuției. Cum nimic nu te va mai lega de pământ, vei putea dansa fără să cazi. Dar vezi să mori înainte de a-ți face apariția, pentru că pe sârmă trebuie să danseze un mort.

Machiat, îmbrăcat într-un costum fastuos, Echilibristul se aventurează în ținuturi pe unde noi nu vom călca niciodată, într-un spațiu unde orice act temerar e îngăduit, într-un loc unde, tocmai pentru că e situat în vecinătatea morții, totul e permis: acesta este și teritoriul actorului, va declara Genet în *Scrisori către Roger Blin*. Asemănările pot continua: ca și actorul, Echilibristul se adresează celor morți, nu celor vii, dovedindu-se în această privință un adevărat artist. În singurătatea-i absolută, „discursul lui nu trezește nici un ecou, căci el nu se mai adresează nici unei ființe vii și nici nu mai trebuie înțeles de vreo ființă vie; e un discurs reprezentând o necesitate pe care nu viața o impune, ci moartea”. Echilibristul împărtășește, așadar, cu actorul o aventură la limita morții. El dansează pe sârmă pentru morți și pentru Dumnezeu. Timpul său este timpul Marii Sărbători – a cercului ori a teatrului –, când noaptea care se apropie ne trimite deopotrivă la moarte și la vise.

Dacă mergem la teatru, o facem ca să pătrundem în vestibulul, în anticamera acelei morți provizorii care e somnul. Căci este vorba despre o Sărbătoare ce începe la lăsarea serii, Sărbătoarea cea mai solemnă, ultima dinaintea cufundării în ceva ce seamănă destul de bine cu funeraliile noastre viitoare. Când cortina se ridică, intrăm într-un loc unde se pregătesc înspăimântătoare simulacre. Iar seara a fost aleasă tocmai pentru ca Sărbătoarea să fie pură, să se poată desfășura fără riscul de a fi întreruptă de vreun gând, de vreo nevoie practică ori de vreo preocupare ce ar putea-o degrada...

Actorul și Echilibristul aparțin amândoi acestui timp al Sărbătorii, al unei sărbători concepute ca fiind momentul când fiecare dintre noi trebuie „să încerce să apară în proprii ochi într-o lumină apoteotică”. Într-adevăr, „preț de câteva minute, spectacolul schimbă ceva din ființa ta lăuntrică. La fel ca într-o străfulgerare, îți vedem mormântul, iar viziunea asta ne iluminează pe toți. E ca și cum, deși ești închis în el, imaginea ta izbutește să evadeze de acolo neîncetat”.

Fantomă orbitoare, menit, ca și actorul, „să apară, să strălucească și apoi să moară parcă”¹ – sau, mai degrabă, să moară a doua oară –, Echilibristul, corp-statuie, corp „dăltuit”, „monumental”, revarsă asupra noastră lumina pe care o revărsaseră la vremea lor marile figuri tragice – Fedra, Antigona etc. –, „ansamblu în sfârșit scânteietor de litere”. Statuie modelată din lut ori cioplită în marmură și statuie înălțată din cuvinte – acesta este *colossos*-ul teatrului. Întrepătrundere a simulacrului locuit de Absență cu piatra funerară, actorul, grație fulgurantei sale apariții/dispariții, ne deschide o clipă poarta prin care zărim teritoriile lumii *de dincolo*.

1. Definiție dată de Genet actorului în *Lettres à Roger Blin*, ed. cit.

Epilog sau elogiul neliniștii

Spre ce miez ascuns al teatrului ne conduce întâlnirea cu fantoma, dacă nu spre acea fisură a reprezentației prin care își face loc îndoiala? O îndoială legată de adevărul a ceea ce vedem, o îndoială generatoare de profunde neliniști și de întrebări fundamentale: ce este acest teritoriu nedefinit în care prezența se împletește cu absența? Și ce sunt aceste apariții a căror natură e aproape imposibil de precizat? S-ar putea însă ca tocmai această deschidere spre un spațiu al neliniștii să ne ofere posibilitatea de a înțelege esența experienței teatrale și a teatrului însuși: încercarea de a birui îndoiala prin credință, prin încredere; înfrângerea morții, care nu anulează totuși niciodată pe de-a-ntregul durerea sfâșietoare a despărțirii; jocul mereu reluat al aparițiilor/disparațiilor.

Teatrul confruntării cu fantoma este teatrul „omului credinței”, opus, ca să-l cităm pe Georges Didi-Huberman, „omului tautologiei”. „Omul tautologiei” nu se îndoiește câtuși de puțin de ceea ce i se arată: lucrul văzut este, într-adevăr, lucrul pe care l-a văzut, și nimic mai mult. Dimpotrivă, „omul credinței [...] *va vedea întotdeauna și altceva dincolo de ceea ce vede* atunci când în fața lui se află un mormânt”. „Omul credinței” este omul care „preferă să golească mormintele de cadavrele lor intrate în putrefacție, cadavre îngrozitor de amorfe, pentru a le umple cu imagini corporale sublime, menite să consolideze și să informeze – adică să *fixeze* – amintirile noastre, spaimele noastre, dorințele noastre”¹. Oare nu este el acela care, din cele mai vechi timpuri

1. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, ed. cit., p. 25, pentru ambele citate.

și până astăzi, a dat viață materiei inerte, a dat materialitatea cea mai palpabilă invizibilului, a dat pietrei mute a *colossos*-ului puterea de a concretiza și de a mobiliza umbrele?

Georges Didi-Huberman ne amintește și că acest „om al credinței” a reelaborat o ficțiune a timpului, deschizând astfel calea spre „marele vis visat cu ochii deschiși”, spre „marea construcție fantasmatică”. O construcție în care teatrul confruntării cu fantoma a arătat cât de dificilă este trasarea unor granițe între realitatea exterioară și realitatea psihică sau, altfel spus, între apariția efectivă și fantoma dinăuntru. *Cripta* deschisă pentru a lăsa să iasă strigoii este și cripta interioară de unde ies obsesiile noastre¹. Cu mult înainte ca modernitatea să afirme triumful fantomelor lăuntrice, întâlnirea dintre apariție și viziunea interioară (acea fantomă pe care o vede „ochiul minții”, cum spune Hamlet) a fost prezentă în marile forme teatrale istorice, manifestându-se prin asocierea permanentă a fantomelor din vis cu aparițiile efective, a halucinației și a delirului cu morții întorși printre cei vii.

Când scriitorul japonez contemporan Mishima reia, în piesele sale de no modern², referința la modelul antic, scopul său este acela de a afirma importanța fantomalului ca revelator al esenței teatrului și de a-i restitui scenei vechiul ei statut de spațiu privilegiat al întâlnirii amintirilor și de poartă deschisă spre puterile visului. Se întâmplă însă ca, în aceste piese, funcțiile tradiționale ale lui *shite* și *waki* să fie uneori schimbate între ele, astfel încât să nu se mai știe cu precizie cine e fantoma și cine vizionarul. Dificilă decizie. Câteodată, de pildă, *waki* devine *shite*, corul e alcătuit din spectre, iar spectatorul se vede integrat el însuși în peisaj, adică în viziune. Ca și cum, într-un no pus sub lumina reflectoarelor modernității, fantomalul pare să fi invadat întregul spațiu.

1. Pentru noțiunea de *criptă* și pentru importanța ei în abordarea psihanalitică a problemei fantomei, vezi Nicolas Abraham și Maria Torok, *L'Ecorce et le noyau*, Flammarion, Paris, 1987; vezi, de asemenea, Didier Thomas, *L'Ange et le fantôme*, Minuit, Paris, 1985.

2. Cf. Yukio Mishima, *Cinq nôs modernes*, Gallimard, Paris, 1970.

Modernitatea, a spus-o și Maeterlinck, se definește prin pierderea credinței în spectre, în posibila lor revenire efectivă. Paradoxal însă, ea a determinat și o bizară năvală a spectralului în sânul lumii vii. Suntem cu toții niște strigoii, niște morți în viață – iată lecția teatrului lui Ibsen. Se profilează astfel, încă de la începutul secolului XX, un altfel de spectral, spectralul anonim, fără chip, fantoma fără corp și fără nume care va căpăta un vag contur, o vagă consistență doar în fluxul verbal continuu și nedeslușit al unei voci ce-și amintește de trecut, o voce și ea anonimă, și ea lipsită de repere spațiale și temporale: vocea beckettiană. Paralel cu spectralul care pune stăpânire pe teatrul lui Beckett (și a cărui întreagă măsură e dată de un volum precum *Povestiri și texte fără nici un scop*) se schimbă și „identitatea” fantomelor: ele nu vor mai fi doar fantomele unor oameni morți, ci și ale oamenilor vii ori nenăscuți încă. Într-adevăr, din clipa în care fantoma nu mai are un sălaș al ei, un mormânt de unde să evadeze, frontiera dintre vii și morți se șterge, iar spațiul și timpul se lasă invadate de fantomalul acestor voci fără trup pe care n-am vrea să le mai auzim, pe care refuzăm să le mai auzim.

Numai că acest teatru care aspiră la tăcere, la amuțirea definitivă a vocii obsesiilor lăuntrice, la încetarea murmurului înnebunitoare ale fantomelor văzute „cu ochiul minții”, acest teatru care visează ca Gura umbrei să se închidă o dată pentru totdeauna, teatrul acesta se îndreaptă, tocmai din pricina aspirațiilor sale, spre propria-i pieire. E de-ajuns ca Gura umbrei să tacă, și s-a sfârșit cu teatrul. E de-ajuns ca piatra, sacul sau strachina să devină imobile și tăcute, și s-a sfârșit cu teatrul. Și iată că teatrul lui Beckett, ce pare gata în orice clipă să-și dea ultima suflare și care continuă să respire, să rămână în viață proclamându-și fără încetare moartea, ne mai spune ceva: nu este atât de ușor să faci să tacă pietrele, să fereci statuile în neclintirea și în tăcerea lor de materii moarte, să le împiedici să se însuflețească sub ochii „omului credinței”. Cum am putea înțelege altfel extraordinarul paradox reprezentat de faptul că tocmai David Warriolow, cel mai reputat actor beckettian, este un

actor care crede în reîncarnare, într-o reîntrupare întotdeauna posibilă și care consideră această credință absolut necesară meseriei sale de actor¹? N-ar mai fi de adăugat decât că, în fața unei pietre, „omul credinței” este singurul în stare să reia „marele vis visat cu ochii deschiși”, să reelaboreze „marea construcție fantasmatică”, operă a memoriei ce face ca morții să se întoarcă printre noi și în absența căreia teatrul n-ar putea exista.

Omul ce „reînvie” întotdeauna după ce trece printr-o experiență asemănătoare cu moartea: aceasta este definiția actorului și pentru un scriitor ca Valère Novarina. Actorul intră, într-adevăr, în scenă printr-un fel de poartă bizară, amintind întru câțva de acea cortină din no care se ridică ori de câte ori își face intrarea un personaj venit *de altundeva* sau de poarta teatrului chinez din epoca dinastiei Yuan, numită și „Poarta Spiritelor” sau „Poarta Strămoșilor”. Că, în acest loc al *apariției* care este teatrul, porțile se deschid și se închid trădând o anume legătură cu moartea – conștiința morții și dorința de a o înfrânge –, iată un adevăr necontestat de reflecția teatrală contemporană. Actorul care intră în scenă, spune Novarina², nu trece printr-o simplă poartă; el trece peste pragul unei „cumplite bariere mentale”, aceea a aneantizării propriului corp, prag trecut doar de morții care se întorc.

O să-l aud vorbind ciudat, ca pe cineva venit dintr-o altă lume, o să-l văd apărând brusc în fața mea, în toată goliciunea lui, ca scăpat dintre morți. Va înainta spre mine cu chipul unui transfigurat, al unui veșnic rătăcitor, asemenea unui străin care s-a depărtat și s-a despărțit pentru totdeauna de semenii lui, care trăiește într-o atmosferă rarefiată, încărcată doar de zgomotul miilor de cuvinte ce se întretaie într-o secundă, rostite de o gură necunoscută. Omul acesta *nu este*, ci *a fost*; *nu face*, ci *a făcut*. Stă acolo pe scenă, ca ivit printr-o minune; ochilor mei și

1. Vezi declarațiile lui David Warrilow prilejuite de interviul care i s-a luat în cadrul manifestărilor reunite sub titlul „Secretul actorului”, organizate de Academia Experimentală a Teatrelor și Teatrul Odéon – Teatru al Europei (3 decembrie 1990).

2. Cf. Valère Novarina, *Pour Louis de Funès*, Actes Sud, Arles, 1986.

urechilor mele nu le vine să creadă în existența lui, căci de atins nu pot să-l ating. E o prezență miraculoasă, atât de apropiată și totuși aflată la mii de leghe distanță, un înviat din morți, un spectru în mișcare, venit să făptuiască acum tot ceea ce n-a putut să făptuiască altădată. Nu, nu e de-al nostru. Prezent pe scenă, actorul impresionează prin absența lui. Căci și-a lăsat trupul de carne și oase împrăștiat prin mii de gropi...

Să-i ceri corpului actorului să-și facă uitat aspectul carnal, mult prea vizibil, să înscrie în acest corp „dematerializat” prezența unui alt corp, „spiritualizat”, „transfigurat”, venit dintr-un *altundeva* și îndreptându-se spre un *altundeva*, precum statuile lui Giacometti în viziunea lui Genet, nu înseamnă oare să preiei și să continui ideea lui Craig referitoare la „provocarea” adresată regizorilor de către fantoma shakespeariană? O provocare, spunea Craig, căreia, în ciuda posibilelor eșecuri, s-ar cuveni să-i răspundă orice teatru ce nu vrea să-și trădeze vocația. Confruntarea cu fantoma pune astfel în evidență și rolul secret al acesteia în definirea esenței teatrului ca artă: ea cristalizează ideea unui obiect imposibil, dar și pe aceea a capacității de a figura nereprezentabilul. Fantoma lasă frâu liber imaginației, o duce dincolo de limitele reprezentării, către un *dincolo de vizibil*, către un *altceva* decât vizibilul.

Iată de ce problema fantomei în teatru atrage inevitabil și atât de des în discuție „viziunea” – cea a omului cufundat în somn, cea a nebunului, a melancolicului, a inițiatului ori a poetului –, o viziune înțeleasă ca *vedere a ceva ce se află dincolo de aparențele lumii reale*. Numai ochii închiși ai celui ce doarme sau ai unui orb îndreptați spre invizibil ca și privirea poetului, a nebunului ori a melancolicului pot contempla ceea ce nici un om în stare de veghe n-ar putea să vadă. Ca și întâlnirea cu fantoma, experiența teatrului este o experiență a nopții, a celei care îi învăluie și îi adăpostește pe toți cei capabili să acceadă la un *altundeva*, să pătrundă pe teritoriul duhurilor, al fantomelor. O noapte oferită „privirii lui Orfeu”¹ și plasată sub semnul atotputerniciei artei.

1. Cf. Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, ed. cit., „Le regard d'Orphée”, pp. 227-234.

Orfeu, ne amintește Maurice Blanchot, n-o poate salva pe Eurydice decât prin cântec ; o poate pierde însă prin privire.

Orfeu coboară în Infern ca să „aducă la lumina zilei”, cu lira sa măiastră, fermecată, umbra iubitei soții, dar îi e sortit să o piardă din nou, definitiv – acesta e destinul lui de artist. Orfeu nu trebuie să renunțe însă niciodată : iată lecția unui teatru ce se îndârjește să înfrunte fantomele și în care Craig vedea singurul teatru adevărat. Teatrul unui Orfeu care nu se dă bătut, care încearcă să trezească la viață morții, să reîntruzeze umbrele, chiar dacă știe dinainte că nu va izbuti, chiar dacă e sigur că le va vedea dispărând iarăși în bezna Infernului. Un teatru ce pare să ne spună că doar țințele-limită, țințele imposibile ar putea constitui un orizont spre care să ne îndreptăm, tocmai pentru că nu a fost atins niciodată.

Așadar, cum ar trebui să se definească teatrul în această perspectivă ? Ca o tentativă mereu reluată de subjugare a morții prin anularea separărilor, prin desființarea limitelor, prin afirmarea preeminenței dorinței, a amintirii și a visului. Ca o artă întemeiată pe puterea „omului credinței” de a însufleți materia, de a pătrunde cu privirea dincolo de piatra funerară și de tăcerea ei mormântală, pe puterea de a regăsi în această piatră umbra în memoria căreia a fost înălțată. Există și în zilele noastre „povești de iarnă” precum cea a cineastului Rohmer, care ne îndeamnă să credem că statuile pot prinde viață. Oare ce altceva ne spune ea, o *Poveste de iarnă* contemporană, decât că trecutul pasiunii pierdute poate reînvia, că forța imaginației și a visului, asociată cu fidelitatea față de o imagine, pot face ca acea imagine să reapară și să retrăiască și că fantomele trecutului, ca și fantomele celor morți pot reveni oricând printre noi ?

Dacă, în această modernă *Poveste de iarnă*, fotografia a înlocuit statuia, s-a păstrat, în schimb, ideea efigiei inerte realizate după chipul și asemănarea modelului viu, efigie capabilă să se însuflețească la apariția fantomei. Fantomele se întorc pentru a da viață efigiilor – despre asta e vorba și despre credința că așa ceva e posibil. Iată de ce în filmul lui Rohmer momentul spectacolului teatral este un moment-cheie, iată de ce fragmentul din Shakespeare

devine esențial ca argument menit să întărească, să sporească încrederea tinerei femei în forța biruitoare a pasiunii, una capabilă să dărâme barierele dintre trecutul mort și speranța că viața poate să-și continue cursul. Modernă *Poveste de iarnă* își amintește de vechea magie a *Poveștii de iarnă* shakespeariene, de miracolul însuflețirii statuii și, transpunându-le în prezent, pare să ne spună că ele vor dăinui veșnic.

„Cine nu crede că statuia poate să se miște și să vorbească, acela să iasă afară !”, rostea Paulina către cei ce asistau uluiți la scena „animării” statuii Hermionei din ultimul act al *Poveștii de iarnă*, de Shakespeare. Afirmarea nevoii de încredere nu exclude însă cu totul șovăiala, neliniștea, îndoiala. Acea îndoială fertilă, născută din imposibilitatea de a discerne cu exactitate între adevăr și iluzie, îndoială în care stă, de altfel, întreaga putere a teatrului. Dacă teatrul rămâne singurul loc unde mai putem încă dialoga cu cei morți, experiența întoarcerii lor printre noi ne este oferită aici cu tot ceea ce are ea nu numai exaltant, ci și profund dureros. Căci suntem lăsați să-i așteptăm și să-i întâmpinăm ca pe niște oameni vii, ca pe niște prezențe, iar felul în care ei ni se arată și ne vorbesc nu face decât să trădeze iremediabila lor absență. Nimic nu apare decât pentru a dispărea de îndată. Vis sau realitate ? Teatrul are libertatea de a nu decide, de a nu da acestei întrebări un răspuns categoric și definitiv. Are însă și certitudinea că forța convocării fantomelor, oricât de mare ar fi ea, nu va putea șterge niciodată pe de-a-ntregul durerea despărțirilor, până-ntr-atât conștiința morții și eterna încercare de a înfrânge moartea sunt legate una de cealaltă în credința plină de fervoare, dar și de neliniște a teatrului.

Cuprins

Prolog sau confruntarea cu fantoma	5
<i>Fantoma sau mizele reprezentației</i>	5
<i>Efigiile interstițiului : de la eidolon-ul și de la colossos-ul Greciei Antice la zeul-obiect african</i>	10
<i>Cadavrul ca dublu și statuile</i>	15
<i>Teatrul ca dialog cu cei morți</i>	18

I

Tragedia greacă sau prezența morților și forța amăgirilor

Fantoma, apariția supranaturală și imaginea din vis	23
Invocarea morților sau scena tragediei ca loc al aparițiilor	27
Cel mort trăiește în cel viu	31
Cadavrul tragic naște fantome	36
Eroul tragic, un mort viu	39
Teritoriile alterității sălbatice : moartea și nebunia	41
Delirul tragic : rătăcire și cunoaștere	46
Fantoma sau jocul amăgirii și al adevărului	49
Oedip și mormântul invizibil	54
Statuia și fantoma	57
Moartea privită în față sau eroul mascat	63

II

Scena teatrului no, răscruce a memoriilor și aparițiilor

<i>Shite</i> sau spațiul intermediar	73
Scena teatrului no, răspântie a trei memorii	76

<i>Kyōgen</i> sau credința în fantome și posibila ei deriziune	78
Spațiile marginale și întâlnirea ființelor rătăcitoare	81
De la experiența morții la experiența nebuniei	85
Indeterminabilul visului și al apariției efective	90
Locuri și obiecte cu valoare mnemonică :	
importanța costumului	98
Actorul-dansator, avatar al <i>colossos</i> -ului :	
o estetică a privirii și a vocii	102
Pinul, emblemă a locului apariției	104

III

Fantoma shakespeareiană între aparență și certitudine, între iluzie și realitate

„Cine-i acolo”, în întuneric ?	109
Pădurea și ambivalența spațiilor alterității	120
Eroul războinic sau moartea privită drept în față	125
Spațiul vrăjitoarelor și al fantomelor, teritoriu al alterității indecise	130
Spectralul în noaptea istoriei	137
Convocarea fantomelor : puterea magicianului și puterea teatrului	145
Arta magică a teatrului și statuia care se însufletește	149
Moartea aparentă, moartea adevărată și „efectul de fantomă”	158
Privirea iubirii și privirea morții	166
Fantomalul și jocurile dublului	173
Indeterminabilul vis/realitate și parodiarea lui	177
<i>Methought</i> sau fantoma, cheie a iluziei teatrale	182

IV

Umbre moderne și efigii de ceară

Maeterlinck sau invizibilul din spatele ușii	193
Ibsen sau multiplele chipuri ale strigoilor	204

Strindberg – dominația umbrelor și puterea dublului	219
Pirandello sau camera aparițiilor și marionetele ei	235

V

Teatrul între piatră și dublu

Craig sau fantoma shakespeareiană ca „pariu”	251
Artaud sau apariția contra aparenței	264
Kantor sau baraca de bălci ca teatru al morții	279
Genet, oglinda lui Narcis și oglinda lui Gorgo	297
Epilog sau elogiul neliniștii	315